Künstler-Monographien

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093758 1

Peter Cornelius

von

Christian Eckert

LXXXII

ND
588
C64E3
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXXII

Peter Cornelius

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

Peter Cornelius

Von

Christian Eckert

Mit einem Porträt und 130 Abbildungen

888 ock
3/7/08

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

ND
588
C64E3

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einführung 3

I.

Erste Versuche.

Düsseldorfer Anfänge; Jugendarbeiten; Übersiedelung nach Frankfurt 4

II.

Im Frühling einer neuen Kunst.

Die Zeichenzyklen: Faust, Nibelungen, Romeo und Julia 14

Rom und die ersten Fresken: Casa Bartholdi, Villa Massimi 33

III.

Sommertage des Glücks.

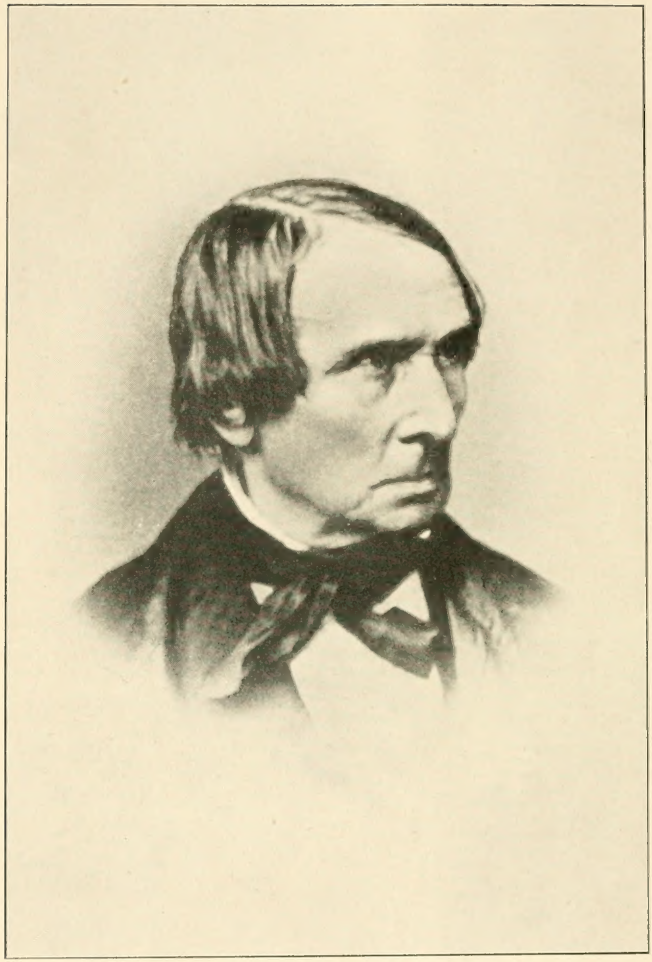
Lehrtätigkeit in Düsseldorf und München — Glyptothek; Pinakothek; Ludwigskirche . . . 56

IV.

Des Herbstes reife Früchte.

Aufnahme in Berlin — Glaubensschild; Erwartung des Weltgerichts; Friedhofshalle . . 92

Cornelius ein wichtiges Glied in der Entwicklung deutscher Kunst . . 127



Peter Cornelius.

Peter Cornelius.

Nehmt mir das Kind in acht! Das wird ein Überflieger!“ so meinte ein alter Freund im Vaterhause des kleinen Peter Cornelius, als er einige von dessen Zeichnungen und Papiersilhouetten sah, die der Knabe in Kinderspielerei zu fertigen wußte. Er hat nicht schlecht prophezeit, denn aus dem „Pitterchen“ sollte sich ein Mann entwickeln, der vermöge eines glücklichen Zusammentreffens von Körperkraft und Geistesfähigkeit auf Deutschlands Kunstentwicklung im neunzehnten Jahrhundert tiefgreifenden Einfluß übte, der in einem an Zeit und Können reichen Leben das schönheitliche Schaffen seiner Tage wie kein zweiter zu meistern verstand. Nahezu zwei Menschenalter war ihm Gelegenheit zur Lösung der größten malerischen Aufgaben gegeben, Ehren und Auszeichnungen sind ihm, wie selten einem Künstler, zuteil geworden, halb Europa hat sich, als er in der Sonnenhöhe seines Glückes stand, bewundernd vor seinen Werken gebeugt. Und dennoch ist gegen Cornelius, wie gegen keinen seiner Mitstrebenden gefochten worden, war es um ihn die letzten Jahrzehnte seines Wirkens still und einsam, ist die reifste seiner Schöpfungen ein unvollendetes Stückwerk geblieben. Begreiflich! Wer mit solch übermenschlicher Kraft in das Rad der Zeit greift, wer mit der überzeugenden Macht einer in sich geschlossenen Persönlichkeit für seine Ideale eintritt, der fordert die Mitlebenden ganz unwillkürlich zur Gefolgschaft oder zum Widerstreit auf. Keiner, der selbst etwas zu schaffen meint, kann an ihm fremd und achtlos vorübereilen; für ihn oder gegen ihn muß jeder sich entscheiden.

Heute ist des Meisters Leben und Schaffen Geschichte geworden, ist seine Kunst dem Gezänk der Tagesmeinungen glücklich entrückt. Aber die Hoffnung der Freunde, daß die breitere Masse der Gebildeten sich seiner Werke freuen, inneres Verständnis für seine Weise finden werde, hat sich bis jetzt nur zum kleineren Teile erfüllt. Die Mehrzahl der Kunstbeflissenen steht auch zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts Cornelius noch fremd gegenüber, will behaupten, er habe weder eigenartige Formen gebildet, noch neuen Empfindungen Ausdruck verliehen, vielleicht gar, seine ganze Malerei sei nur aus zweiter Hand gekommen.

Allein Cornelius war nicht nur ein schlichter, edler, wahrhaftiger Mensch, ein untadelhafter Charakter, wie dies selbst überzeugte Gegner seines Wirkens stets ausnahmslos zugegeben, er war auch ein tiefveranlagter deutscher Künstler von jener köstlichen, großzügigen Art, wie sie unser Vaterland nicht allzu oft besessen.

Allerdings, ihn zu begreifen, ist nicht ganz einfach. Seiner Malweise mangelt die sinnfällige, einschmeichelnde Grazie; es fehlt ihr das lockend Sinnliche, wie es manche der Nachstrebenden, schon Wilhelm Kaulbach, einzelnen Schöpfungen gegeben. Des Cornelius Zeichnungen und Fresken werden nie zu dem reden, der nur in flüchtigem Genießen vor sie tritt, sie fordern eine gewisse Hingabe, ernste Mitarbeit, wenn sie ihre Schönheit offenbaren sollen. Eines schickt sich eben nicht für alle. Auch Beethoven schrieb nicht leichte, lustige Märsche, sondern Symphonien für großes

Abb. 1. Theseus befreit Proserpina aus der Unterwelt. Federzeichnung. (Zu Seite 8.)

Orchester und doch hat der einst viel Verkannte schließlich die Herzen aller bezwungen. So wird Hermann Grimms Prophezeiung, Cornelius werde später als Lebendiger der Nation vor Augen stehen, seine gesamte Tätigkeit eine glänzende, jedem verständliche Seite in dem Buche bilden, in dem der Ruhm deutschen Geistes zu lesen ist, hoffentlich ebenfalls in Erfüllung gehen. Die aufmerksame, liebevolle Betrachtung seines Werdeganges, der ästhetischen Strömungen wie der Zeit, in der er sich vollendete, mag helfen, die verschlossene Pforte zu sprengen, welche die meisten Kunstfreunde unserer Tage noch immer von ihm trennt.

I.

Erste Versuche.

Peter Cornelius wurde am 23. September 1783 als Kind des Galerieinspektors Aloys Cornelius zu Düsseldorf geboren. Er stammt aus einer Familie, der eine ganze Reihe von Künstlern und Gelehrten angehören; auch sein Namensvetter, der Mainzer Dichterkomponist, ist ihr entsprossen. Von den beiden Söhnen des Hauses war der künftige Maler der jüngere, von insgesamt sieben Sprößlingen der vierte. Der Vater beschäftigte sich in den Mußestunden, die ihm seine Amtsstellung ließ, mit Ölmalerei, verstand es namentlich, durch Porträtieren die Gunst der Mitbürger zu erwerben. Konnte er auch in weiteren Kreisen keinen Namen erlangen, so blieb seine künstlerische Betätigung doch nicht ohne Einfluß auf den eigenen Sohn. Bekanntlich haben ja Jungen, die dem Berufe des Ernährers folgen, dessen Handwerk oder Kunst fortsetzen, vor denen, die anders gearteten Trieben nachgeben, die außerhalb des Rahmens der alten Häuslichkeit und ihrer Ideen das Glück suchen, viel voraus. Sie schauen ein unmittelbares Vorbild, das jenen fehlt, nehmen schon in frühster Kindheit eine Menge von Eindrücken auf, die sie unwillkürlich bei sich verarbeiten und sich zu eigen machen, beginnen halb im Spiele, was sie später in ernster Arbeit betätigen sollen. So hat auch „Pitterchen" beim Vater die erste Anregung zur Kunst gefunden, eine Reihe technischer Fertigkeiten mühelos gelernt, da er vom fünften Jahre an half, Tafeln grundieren, Pinsel und Palette für die Arbeit herrichten und dergleichen mehr. Es ist manch niedlicher Zug überliefert, der auf das frühe Erwachen der späteren Neigungen in dem Kleinen hindeutet; ohne Besinnen soll er den schwarzen Stift der wahlweise gebotenen glänzenden Silbermünze vorgezogen haben. Umrißzeichnungen nach Kupferstichen Marc Antons, Figurenschnitte aus Papierstückchen waren die ersten Früchte reifender künstlerischer Betätigung.

Mit etwa zwölf Jahren kam der Knabe zu regelmäßigem Unterricht an die Akademie, die unter Leitung Peter Langers, eines Malers der französisch-akademischen Richtung stand. Direktor und Schüler haben sich nie verstanden; es dauerte nicht lange, bis ersterer den Eltern des kleinen Jungen, der nur unregelmäßig die Stunden einhielt, der sich widerspenstig und eigenwillig zeigte, erklärte, sie sollten den Sohn „wegen offenbaren Mangels an Talent für die Kunst" ein Handwerk lernen lassen. Man darf es Langer nicht allzusehr verargen, daß er die Begabung seines großen Zöglings so völlig verkannte; es ist ihm dabei nicht übler ergangen, als so manch anderem Lehrer, der über die Befähigung eines ihm fremdgearteten Schülers ein schiefes, absprechendes Urteil fällte. Übrigens hat Cornelius bei ihm sich trotz allen Widerstrebens eine treffliche Malweise angeeignet, von der er freilich später nichts mehr wissen mochte, auf die er bei völliger Veränderung seiner künstlerischen Aufgaben instinktiv verzichtete. In Düsseldorf werden einige Porträts bewahrt von einer überraschenden Farbengebung für jeden, der in Erinnerung an die großen Freskenzyklen und bekannteren Ölbilder aus den Mannesjahren des Meisters diese Versuche der Frühzeit betrachtet. Fast sollte man meinen, es sei eine andere Hand, die damals den Pinsel führte und später etwa „Christus in der Vorhölle" malte. Das Bildnis des Kaufmanns Feltmann zeigt durchaus die weiche, etwas süßliche Malweise des achtzehnten Jahrhunderts, die einschmeichelnden Farben, wie wir sie bei den Virtuosen des Rokokozeitalters gewohnt sind. Ganz merkwürdig versteht Cornelius die damals beliebten rosigen Fleischtöne zu treffen, die Partien um Mund und Auge zur Erzielung eines recht lebendigen Ausdrucks sorgfältig herauszuarbeiten. Auch das wenige Jahre später, 1809, entstandene Bild des jung verstorbenen Fräulein Scheidt zu Emmerich, eine aufschwebende Kindergestalt, die in verklärtem Zustand die nächtliche Erde hinter sich zurückläßt, zeigt noch ganz dieselbe warme Tonbehandlung.

Dagegen ist in den Düsseldorfer Jugendjahren noch wenig von der eigenartigen Entwicklung zu spüren, die Cornelius später vor aller Welt auszeichnen sollte. Es

Abb. 2. Entwurf eines Transparents zu Ehren Karl von Dalbergs.
Bleistiftzeichnung 1810. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 10.)

stand nach dem Tode des Vaters, den der Knabe mit sechzehn Jahren verloren, eine Zeitlang gar in Frage, ob der Junge dem gewählten Berufe treubleiben dürfe, und nur dem Opfermut der Mutter, deren Herz und Auge den erwachenden Genius fühlte, war es zu danken, daß er bei ihm ausharren konnte. Cornelius gedachte der feinempfindenden Frau noch im spätesten Alter stets mit besonderer Liebe; als junger Mann hielt er treulich bei ihr aus und half durch fleißige Arbeit für der Seinen Notdurft zu sorgen. Er war gezwungen mit seiner Kunst Brot zu schaffen, mußte allerhand geringfügige Arbeiten annehmen, Kalenderbilder, Kirchenfahnen zeichnen, vor allem um Aufträge für Bildnisse werben. Seine innere Entwicklung vermochten die damaligen Nöte so wenig wie spätere Fährnisse ungünstig zu beeinflussen. Das Zutrauen der Mutter und der Gedanke, er müsse unter Umständen seiner geliebten Kunst den Rücken kehren, spornten Fleiß und Leistungsfähigkeit stetig an.

Freilich der Fortgang der künstlerischen Studien war nach außen hin kaum mehr versprechend als deren Anfang, brachte ihm sogar die erste große Enttäuschung seines Lebens. Die nächsten, eigenem Entschluß entstammenden Arbeiten des jungen Mannes, die in die Welt gingen, errangen keineswegs den sehnsüchtig erwarteten Erfolg. Sie verdankten ihre Entstehung der Ausschreibung eines Wettbewerbs, den „Weimarer Preisaufgaben". Goethe selber übte das Amt des Kunstrichters.

Die Veranstaltung der Kunstfreunde zu Weimar entsprang im letzten Grunde dem Widerstreit mit der neuwerdenden Romantik. Anno 1797 war ein niedliches, fein in Oktav gedrucktes Büchlein erschienen: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders". In ihm hatte eine nachmals so stark aufflammende, neuartige Kunstbegeisterung ihren ersten Ausdruck gefunden, die dem „unfrommen, kunstlosen Zeitalter der Aufklärung" die deutsche Art und Weise des Mittelalters entgegenstellte. Es waren Gedanken angedeutet, die Tieck und die Brüder Schlegel zu den ihrigen machten, die nahezu ein Menschenalter die bestveranlagten, schönheitstrunkenen Naturen in ihrem Banne halten sollten. Den Alten von Weimar ärgerte diese Bewegung in ihrer phantastischen Aufgeregtheit, ihrer trotzigen Leidenschaft vom ersten Tage an, sie entlockte ihm immer von neuem spöttische und ironische Bemerkungen. Und doch hat Goethe fast wider Willen die große Wandlung im deutschen Volksgemüte, die sich damals anbahnte,

Abb. 3. Entwurf zu einem Wandgemälde im Schmidt-Mummschen Hause zu Frankfurt a. M. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 11.)

Abb. 4. Die Gigantenschlacht. Federumriß zur „Reise in den Taunus“ 1811. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 12.)

mehr als jeder andere gefördert, freilich durch ein Werk, das ursprünglich einem ganz anderen Zeitalter angehörte: durch seinen Faust. Um die Jahrhundertwende bildete er mit einigen Freunden eine kleine Gesellschaft, die unter Verweis auf die in den „Propyläen“ niedergelegten klassischen Kunstansichten bestimmte Aufgaben zur Konkurrenz ausschrieb und von 1799 an alljährlich Ausstellungen der eingelaufenen Arbeiten veranstaltete, bis 1806 der Krieg ihre Tätigkeit unterbrach. Als Hauptsache galt, daß die eingelieferten Lösungen „schön erdacht und innig empfunden waren, daß alles bis ins Kleinste motiviert, lebendig geistreich zur Darstellung gebracht“, schließlich „auch richtig gezeichnet und angeordnet wurde“. Rühmlich war das Streben der Freunde, die bildenden Künste zu heben, gering die materiellen Mittel, die für die besten Entwürfe zur Verfügung standen, völlig unzureichend die Beurteilung, die bei den Preiszuerkennungen und den sie begleitenden Kritiken zutage traten. Das Wissen siegte über das Können, das gelehrte Schema über die freie Empfindung.

Keiner der damaligen Preisträger hat die deutsche Kunstentwicklung in der Folge beeinflußt. Cornelius ist stets mit seinen Arbeiten zurückgewiesen worden, obwohl er sich nicht weniger als dreimal an dem Wettbewerb beteiligte. 1803 sandte er einen grau in grau gemalten Polyphem in der Höhle, 1804 einen schwarz getuschten Karton zur Aufgabe „Das Menschengeschlecht vom Element des Wassers bedrängt“, und 1805 die große Sepiazeichnung „Theseus und Peirithoos in der Unterwelt“, die jetzt

die Berliner Nationalgalerie bewahrt. Er hatte sorgfältig gearbeitet, verschiedene Lösungen gesucht, wie beispielsweise die wohlgelungene Vorstudie zur letzten Arbeit erweist, die den Moment des Raubes der Proserpina mit sicheren Umrißlinien festhält (Abb. 1). Keine der Einsendungen trug ihm die immer wieder erhoffte Anerkennung durch die Kunstrichter ein. Längst vergessene Namen wurden ihm vorgezogen. Cornelius konnte es lange nicht verwinden, daß er vor den Augen Goethes, den er aufs innigste verehrte, dessen Werke mit denen Schillers und Jean Pauls von Jugend auf zu seinen

Abb. 5. Das Fußbad. Federumriß zur „Reise in den Taunus" 1811.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 12.)

Lieblingsschriften gehörten, mit eigenem Schaffen keine Gnade gefunden; er wollte namentlich dem „Kunschtmeyer", Goethes Berater, die, wie ihm dünkte, unverdiente Zurücksetzung nie verzeihen.

Es läßt sich schwer sagen, was den Weimarer Freunden an den eingesandten Zeichnungen mißfiel, so daß Goethe sich günstigstenfalls mit halbem Lobe und zurückhaltender Aufmunterung über ihren Schöpfer aussprach, während er für das „verdienstlichst erfundene" Bild eines J. Hoffmann fast unbegrenzte Lobeserhebungen hatte. Namentlich die Zeichnung aus dem Leben des Herkules, der Theseus den Übergang über den Styx wehrt, hält sich durchaus im Rahmen guten akademischen Schaffens,

zeigt anatomisch wohlgebildete Körper, erinnert in einzelnen Teilen sogar schon an spätere Glyptothekfresken. Aber wenn die Konkurrenzaufgaben auch stellenweise die Klaue des Löwen verraten, so bleiben sie doch wie die ihnen folgenden Arbeiten der nächsten Jahre für die Gesamtentwicklung der Kunst ohne weitere Bedeutung, da die selbständige Weise des Meisters in ihnen noch nicht deutlich zum Ausdruck kommt.

Nach der wiederholten Abweisung in Weimar ist Cornelius nur langsam weitergereift. Er schwankt in künstlerischer Erkenntnis und Absicht, nimmt teils des Ver-

Abb. 6. Die lamentable Nacht. Federumriß zur „Reise in den Taunus" 1811. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 12.)

dienens halber, teils dem wechselnden unsteten Drang folgend die verschiedensten Stoffe auf, malt etwa die „Vierzehn Nothelfer", wenig später „Pallas, die Weberei lehrend", dazwischen verschiedene Bildnisse (Graingersches Familienbild, Düsseldorfer Porträts) und ähnliches mehr.

Den ersten größeren Auftrag brachte ihm die Bekanntschaft mit Domkapitular Wallraf, dem begeisterten Freunde altdeutscher Kunst und Mitgründer des Kölner Museums, der ihn für die Jahre 1806—1808 zur Ausmalung von Chor und Kuppel der Stiftskirche zu Quirin in Neuß warb. Leider läßt sich kaum mehr eine Vorstellung von den grau in grau mit Leimfarben gemalten Gestalten der Evangelisten und Apostel gewinnen, die nach langsamer Verwitterung 1865 übertüncht wurden, ohne daß man vorher Kopien derselben gefertigt hätte.

Unterdessen war Cornelius allmählich zum Mann geworden. Überall hatte er mit Eifer die Gelegenheit zur Betätigung ergriffen, sich stets beteiligt, wo seine bedrängte Lage es ihm gestattete. Durchschlagenden Erfolg vermochte er auf keinem der betretenen Wege zu finden, vielleicht schon um deswillen nicht, weil sie nach zu viel Seiten und Richtungen auseinanderliefen. Die Zukunft lag dicht verhüllt, schien sich ziemlich aussichtslos gestalten zu wollen. Erst als durch den Tod der Mutter das Band gelöst war, das den schon nicht mehr jungen Künstler in Düsseldorf festhielt, trat er aus den beengenden Verhältnissen, durfte er dem Trieb in die Ferne folgen, in der sein Geist sich ungehemmt entfalten sollte. Italien war das Ziel begeisterter Wünsche, seiner brennenden Sehnsucht. Allein zur Reise dorthin konnte er sich zunächst in seinen Plänen noch nicht versteigen, für die Romfahrt mußten erst Mittel beschafft werden und so gedachte denn der Künstler, zunächst in Frankfurt am Main anzuhalten, wo er bei Karl von Dalberg lohnende Beschäftigung erhoffte. Seine Erwartung täuschte ihn nicht; von September 1809 an finden wir ihn nahezu zwei Jahre in der alten Krönungsstadt mit Arbeiten beschäftigt.

Karl Theodor Anton Maria von Dalberg, der letzte Kurfürst von Mainz, seit 1806 Fürstprimas des Rheinbundes und wenig später Großherzog von Frankfurt, ist zweifelsohne eine der begabteren, interessanteren Persönlichkeiten unter denen, die in der deutschen Tragikomödie zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts eine Rolle spielten. Er war entschieden mehr künstlerisch als staatsmännisch veranlagt, von fahriger Eitelkeit, vielgewandt und doch wieder verworren; er träumte von der Wiederherstellung des Karolingerreiches, von der Verjüngung der „ehrenwerten deutschen Nation" und erwies sich zu gleicher Zeit, da er von der welthistorischen Mission des allgebietenden Korsen unwandelbar überzeugt war, als immer brauchbares Werkzeug der Pläne Frankreichs. Sein Großherzogtum hat er staatswirtschaftlich nicht ungeschickt verwaltet, noch mehr sich aber um die Förderung von dessen geistiger Kultur verdient gemacht; er ist in jener schönheitsarmen Zeit ein treuer Schutzherr von Kunst und Wissenschaft innerhalb seines Ländchens gewesen.

Der junge Cornelius scheint bald sein Interesse erregt zu haben. Dalberg ließ sich von ihm ein kleines Ölbild fertigen, eine heilige Familie, die sich jetzt in der städtischen Gemäldesammlung zu Frankfurt befindet. Das Motiv der Tafel ist sinnig gewählt. Der Christusknabe auf dem Schoße der Mutter weist eine von dem kleinen Johannes dargebotene Traube zurück, um sie dem Engel zu reichen, der ihn mit Harfenspiel erfreut. Allein die Formen sind noch wenig durchgebildet, die Farbenwirkung ist nicht sehr harmonisch, vor allem läßt sich noch kaum etwas von der Kraft und Bedeutung des Ausdrucks ahnen, die Cornelius später fast immer zu erzielen wußte.

Auch das Jahr 1810 zeigt den Meister in Verbindung mit dem Fürsten, wie einige Transparente andeuten, die er gelegentlich einer Illumination der früheren Reichsstadt zu Ehren des neuernannten Großherzogs entwarf. Die im Städelschen Institut verwahrten Zeichnungen verraten noch kaum einen Hauch romantischen Geistes. Am gelungensten erscheint der jedenfalls zur Ausführung gelangte Entwurf, den unsere Abbildung 2 zeigt. In der Mitte die Stadt Frankfurt auf dem Thron. Rechts Minerva mit dem Fuße die Revolution niederzwingend, kampf- und schutzbereit; an der anderen Seite der alte Main und hinten ein Genius, der den Namen „Carl" unter die Sterne schreibt. Art und Anordnung entsprechen durchaus akademischen Gesetzen. Aber das Ganze ist eigentümlich lebensvoll empfunden, zu guter Wirkung aufgebaut, in den Umrissen fein gefühlt und sicher durchgeführt.

Wenn sich Cornelius in solchen Augenblickswerken den antikisierenden Neigungen seiner Zeit anzubequemen wußte, so soll er doch bereits damals ein Stipendium Dalbergs ausgeschlagen haben, welches ihm unter der einzigen Bedingung geboten wurde, daß er die herrschende französische Manier sich völlig zum Muster nehme. In ihm gärten schon neuartige, vielleicht ihm selbst noch fremde und unfaßbar scheinende künstlerische Ideen, die ihn zwangen, den selteneren Weg des selbstgemachten Mannes einzuschlagen.

Einen bedeutsameren Ausdruck persönlicher Eigenart zeigten zweifelsohne die lang verschollenen, jüngst wiedergefundenen Wandmalereien des Schmidtschen (Mummschen) Hauses zu Frankfurt. Ihr Stoffgebiet ist der alten Mythologie entlehnt. Eine der jetzt im Städelschen Institut befindlichen Zeichnungen preist beispielsweise der Liebe Macht (Abb. 3). Links sieht man Amor, wie er rohe Naturgeister, Satyren und Faune bezwingt, aber machtlos wird, sobald er sich auf einen Bock gesetzt, der wild mit ihm davonjagt; dem gegenüber schauen wir das Zusammenfinden von Bacchus und Ariadne. Der Jüngling wird von einem Liebesboten zum schlafenden Mädchen geleitet, das ein munterer Bube zu wecken scheint, während einer seiner Gefährten aus der Höhe Pfeile auf sie entsendet. Inmitten der Bildchen, die von Fruchtkränze tragenden Pilastern eingerahmt werden, steht eine Bacchusherme. Trotz des Durchdringens antikisierender Gedanken verraten die Zeichnungen eine beachtenswerte Selbständigkeit in der Komposition, einen überraschenden Sinn für architektonische Anordnung und vor allem eine ganz einzige Fähigkeit, dichterische Gedanken zu einem organischen Ganzen zu gestalten, bei dem alle Einzeltöne der Grundmelodie sich willig unterordnen. Dabei zeigen sie eine reizvolle Leichtigkeit der Strichführung, ein mühelos, fast spielendes Hinwerfen künstlerischer Ideen, wie sie nur unmittelbar schauenden Künstlernaturen eigen ist.

Abb. 7. Federumriß zur „Reise in den Taunus" 1811.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 11.)

Die Skizzen strahlen etwas von der ungetrübten Heiterkeit wider, die damals des Cornelius Leben verschönte. Er ist später wohl niemals mehr so sorgenlos fröhlich bei aller Schaffensfreude gewesen, wie in jenen Tagen seines Frankfurter Junggesellenlebens. Am trauten Zusammensein mit gleichgestimmten Gefährten, an der Gesellschaft feingebildeter, liebenswürdiger Frauen hat es ihm damals nicht gefehlt. Den Höhepunkt der geselligen Festlichkeiten bildete eine zweitägige Taunusreise, die der Freundeskreis zu Pfingsten 1811 veranstaltete. Es waren für Cornelius unvergeßliche Stunden, die er damals verlebte. Die lustige Schilderung des Ausflugs, die er später gemeinsam mit seinem treuen Kollegen Keller verfaßte und die er reizvoll zu illustrieren wußte, spiegelt das Behagen jener Tage treulich wider. Aus jeder Zeile spricht unverkennbar eine unverdorbene, ungebrochene Lebensfreude, der gesunde Humor, der ihn damals beseelte. Packende Naturschilderungen wechseln mit barocken Einfällen, ernste Gespräche mit Spaß und Neckerei.

Ganz denselben Geist atmen die dazu gehörigen Zeichnungen, die der „kleine Maler", wie sich Cornelius im Gegensatz zu dem „nicht großen" Keller nannte, fertigte (vgl. Abb. 4—7). Den Gipfel des Vergnügens hatte ein Zusammentreffen der Gesellschaft mit Bauernburschen gebildet, als sie auf der mühsam erklommenen Burg Königstein Rast machen wollten. Die Burschen suchten die Lagernden in ihrer Ruhe zu stören, wurden aber bald durch einige Handgreiflichkeiten eines Besseren belehrt. Der junge Künstler hat den an sich harmlosen Vorfall nicht nur mit drastischem Humor beschrieben, sondern hielt

Abb. 8. Kaiser Adolf von Nassau raubt seine Braut aus dem Kloster.
Zeichnung zur Sage: Adolfs Eck. Nach dem Stich von H. Lips im Taschenbuch der Sagen und Legenden, 1. Jahrgang 1812. (Zu Seite 12.)

ihn auch in einer grotesk übermütigen Zeichnung: „Die Gigantenschlacht" fest, welche die Freunde zeigt, wie sie ihre fratzenhaft verzerrten Angreifer mit Stöcken und Steinen bekämpfen (Abb. 4). Auf einer weiteren Skizze (Abb. 5), betitelt: „Das Fußbad oder die Damen in Negligé", sehen wir die anmutigen Reisebegleiterinnen, wie sie sich im Gasthofe zu Königstein mit der Toilette beschäftigen und wieder ein anderes Blättchen (Abb. 6) sucht unter der Bezeichnung „Die lamentable Nacht" eine tragikomische Ruhestörung festzuhalten. Fritz Stock, einer der Fahrtgesellen, wird von seinem Lager auf dem Boden durch einen Fremden gestört, den er durch eine feierliche Geisterbeschwörung abzuwehren sucht, während Cornelius ruhig in seinem Bette weiterschläft. Die Zeichnungen sind gegenständlich gut erfunden und machen trotz des Festhaltens der Zeittracht, Frack, enge Hosen, Gamaschen und hohe Stiefel mit Quasten auch heute noch einen lebendigen Eindruck; sie sind unter Weglassung alles Kleinlichen in festen Umrissen mit der Feder ausgeführt. Namentlich die Kampfeswut der Freunde in der Gigantenschlacht ist trotz kleiner Zeichenfehler, die keineswegs störend wirken, glücklich zum Ausdruck gekommen. Cornelius hat die Blättchen nicht mehr in Frankfurt, sondern während der Fahrt nach Italien gefertigt, in Heidelberg wie auf dem Gotthard daran gearbeitet und sie schließlich nach seiner Ankunft in Rom vollendet, „weil er durch ganz Italien sehr trüb gestimmt war und eine Art Heimweh hatte" (Brief an Wenner 10. Januar 1812).

Auf der Reise ward noch eine andere kleine Arbeit gefördert, die Cornelius schließlich ebenfalls in Rom vollendete, nämlich eine Reihe Zeichnungen, die er um des lieben Brotes willen für das von Amalie v. Helwig und B. de la Motte-Fouqué herausgegebene, von G. Reimer in Berlin verlegte Taschenbuch der Sagen und Legenden fertigte. Es sind im ganzen 13 Blättchen, die in den Jahrgängen 1812 und 1817 des Büchleins durch den Stich wiedergegeben sind. Die lang verloren geglaubten Originale befinden sich im Kgl. Kupferstichkabinett zu Stuttgart. Sie veranschaulichen beispielsweise wie Kaiser Adolf die Geliebte dem Kloster entführt, wo sie als Nonne eingeschlossen war (Abb. 8), oder wie St. Georg die Witwe belehrt, die ihn für einen griechischen Gott hält (Abb. 9). Ein weiteres Blättchen illustriert das Zusammentreffen Richards Löwen-

herz mit dem Hirtenmädchen Mathilde (Abb. 10) und wieder auf einem anderen sehen wir Bonifatius, den Apostel der Deutschen, vor dem soeben errichteten Kreuze, neben welchem Orshold und Wittaborn als Bekehrte niedersinken (Abb. 11). Es sind Zeichnungen, die nicht dem innersten Schaffensdrange des Meisters entstammen und für sich allein betrachtet nicht allzu viel Bedeutsames haben, wenn auch damals sicherlich kaum jemand die überschwenglichen Erzählungen markiger hätte illustrieren können. Was ihnen für den heutigen Betrachter Interesse verleiht, ist das Hervorkehren altdeutscher Art. Trotz einzelner Unbehilflichkeiten lassen sie bereits die scharfe Auffassungsgabe, die Vorliebe für das deutsche Mittelalter erkennen, die in dem bald folgenden Meisterwerk des Künstlers den Grundton abgibt. Von diesen Bildchen zu den Faustzeichnungen ist nur ein kleiner Schritt. Zwischen ihnen besteht nur ein gradueller, kein prinzipieller Unterschied. Sie führen uns zu der ersten großen Arbeit, die Cornelius ganz aus eigenstem innerem Drange gestaltete und seinem Charakter gemäß unbeirrt durchführte. Auch sie nahm in Frankfurt ihren Anfang, ward aber gleich den genannten kleineren Blättern erst in Rom vollendet. Die Keime, die in der Heimat aufgegangen, sind erst unter fremder Sonne völlig ausgereift.

Abb. 9. St. Georg belehrt die Witwe, die ihn für einen griechischen Gott hält.
Zeichnung zur Legende: St. Georg und die Witwe.
Nach dem Stich von H. Lips im Taschenbuch der Sagen und Legenden, 1. Jahrgang 1812. (Zu Seite 12.)

Bis dahin hatte der Künstler vergeblich damit gerungen, die Fesseln der akademischen Erziehung abzustreifen. Zwar suchte er stets den rechten Weg „mit brennender Begierde“, aber wie er selbst bekennt, war er doch manchmal in die Irre gegangen und von seinem Ziele abgekommen. Nur stückweise befreite er sich von Gewohnheit und Überlieferung, ganz allmählich reifte ihm Gefühl und Einsicht. Hatte er noch 1803 im Sinne der geltenden Mode, der Eklektiker, die „göttlichen Antiken“ als ewige Lichtsterne alles künstlerischen Schaffens gepriesen, so wollte er nun nach „Dürerscher Art“ „glühend und streng“ sich in seinen Werken geben. Die erste vollendete Schöpfung des neuen Strebens waren die „Bilder zu Goethes Faust“, eine offene Kriegserklärung gegen die akademische Lieblingsweise der Zeitgenossen.

II.

Im Frühling einer neuen Kunst.

Im Jahre 1808 war der erste Teil des Faust in der vollendeten Form erschienen. Mit ihm hatte die jüngste der großen Literaturepochen Europas, die sich kaum vier Menschenalter nach der trostlosen Barbarei des Dreißigjährigen Krieges auf deutscher Erde entfaltete, durch den vielseitigsten aller Dichter, durch Wolfgang Goethe, in gewissem Sinne ihren Höhepunkt erreicht. Mehr als das 1790 erschienene Fragment, das noch wesentlich als einfach rührendes Liebesspiel erscheint, ist das Faustdrama nunmehr zum Weltgedicht geworden, und das zwiespältige, sehnende Ringen in edeler Mannesbrust zum Ausdruck gebracht. Die Gretchentragödie ist durch den vertieften philosophischen Gehalt des Stückes allerdings mehr in den Hintergrund gedrängt, sie ist aber dafür in um so geläuterterer Form zum Ausdruck gekommen, hat vor allem in der Kerkerszene den menschlich-packenden Ausklang gefunden. Was den Dichter je in seinem langen Leben bewegte, das kehrte hier wieder, die Lust der Leipziger, das Liebesglück der Straßburger Tage, die Erdfreundschaft des Gelehrten und die Erfahrung des Staatsmannes, die Sinnesglut der römischen Elegien und die reife Lebensweisheit des Alters.

Tief, nachhaltig war die Wirkung des Werkes. Konnte es auch bei seiner ganzen Anlage nicht gleich dem Götz und Werther die Massen mit sich reißen, so übte es dafür auf den Kreis der Gebildeten um so schwerwiegenderen Einfluß. Hier war ja deutsches Leben im Überschwang: Heimlicher Teufelsspuk und Volksaberglauben neben zarter Frauen Minne, junger Studenten Zecherfreude neben der Raufluft der Soldaten, und gleichsam über all dem Erdenglast der hehrsten Gedanken Sonnenflüge, wie sie gerade in einer Zeit langsamen wirtschaftlichen Reifens, inmitten politischer Zerrissenheit, die Besten der Nation bewegten.

Abb. 10. Zeichnung zur Sage: Richard und Blondel. Nach dem Stiche von H. Ritter im Taschenbuch der Sagen und Legenden, 2. Jahrgang 1817. (Zu Seite 13.)

Auch Cornelius ließ sich von dem Zauber, den das Buch übte, völlig gefangen nehmen. Fühlte er sich als Knabe und vielleicht auch im späteren Mannesalter mehr zu dem ihm geistig wohl näher stehenden Schiller hingezogen, so hat damals, in den Jahren eben beginnender Reife, Goethe, der Einiger auf dem Gebiete deutscher Bildung, sein ganzes Herz besessen. Bald wußte er, daß er alles, was ihn so sehr im Innersten ergriff, künstlerisch neugestalten, daß er zu seiner Auslösung seine Seele befreien müsse. Schon einige Zeit trug er sich ja mit dem Gedanken, einen Zyklus von Zeichnungen zu entwerfen und grübelte nur noch, ob er einen durch Shakespeare behandelten Stoff oder den durch Herders Ubertragung bekannt gewordenen „Cid" zur bildnerischen Wiedergabe wählen solle. Nunmehr schwand mit einem Male jeder Zweifel, das Erscheinen des Faust entschied unmittelbar die Wahl zu dessen Gunsten.

Schnellfertige Kritiker glaubten Cornelius schelten zu dürfen, daß er abgründigen

Dichtergedanken nachgegangen und lange Jahre seine künstlerischen Ideen nur in Zeichnungen festgehalten habe, die schließlich nichts Besseres als Vorstufen der Malerei seien, statt in seinem Schaffen schlechtweg den Schein der Wirklichkeit anzustreben. Ihnen gegenüber kann nicht entschieden genug betont werden, daß diese Schöpfungen der einfachen Griffelkunst so gut wie jedes Malwerk selbständige ästhetische Existenzberechtigung haben.

Abb. 11. Zeichnung zur Sage: Die Götzeneiche.
Nach dem Stiche von H. Lips im Taschenbuch der Sagen und Legenden, 2. Jahrgang 1817. (Zu Seite 13.)

Auch in unseren Tagen ist ein Großer, Max Klinger, zunächst mit Folgen von Radierungen vor das Publikum getreten. Er hat dann die Berechtigung seines Schaffens in einer prächtigen Studie über Malerei und Zeichnung verteidigt. Die Zeichnung, so meint er, stehe in einem freieren Verhältnis zur darstellbaren Welt als die Farbenkunst. Sie lasse der Phantasie den weiten Spielraum, das Dargestellte farbig zu ergänzen und alle nicht unmittelbar zur Hauptsache gehörigen Formen sich hinzuzudenken. „Im engsten Raume ließen sich die stärksten Empfindungen zusammenpressen, in der raschesten Abwechslung die sich widerstrebendsten Empfindungen geben.“ Ganz anders als die Malerei entwickele die Zeichnung in der gleichtönigen Folge von Bildern, in schneller Verwandlung ein Stück Leben mit allen uns zugänglichen Eindrücken. Der Künstler dürfe sich bei ihr ganz seiner starken Subjektivität hingeben. „Es ist seine Welt und seine Anschauung, die er darstellt, es sind seine persönlichen Anmerkungen zu den Vorgängen um ihn und in ihm, und er braucht sich um nichts zu bekümmern, als sich künstlerisch mit der Natur seiner Eindrücke und seinen Fähigkeiten abzufinden.“ Klinger führt dann weiter aus, wie der Kontur die Handlung betont, wie seine Verwendung die Gleichmäßigkeit der Wirkung aller Teile eines Blattes fordert, wie er sich vornehmlich zu Massen- und Gruppenkompositionen eignet, und, da er ohnehin zu zyklischen Kompositionen einladet, beim Künstler eine Fülle phantasiereicher und bezeichnender Einfälle voraussetzt.

Was hier ein Moderner an der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts darlegt, ist eigentlich nur die glückliche Weiterführung und schärfere Ausgestaltung von Gedanken, welche die klassische Ästhetik vier Menschenalter früher verfochten. Wenn Klinger bei-

spielsweise behauptet, die Zeichnung gestatte dem Beschauer nicht nur Nebenumstände, sondern sogar den zugehörigen Raum in seiner Phantasie zu ergänzen, so deckt sich seine Aufstellung teilweise mit den Forderungen des vorvergangenen Jahrhunderts, daß die Kunst von der Wiedergabe des „Zufälligen" absehen müsse.

Damit erscheint aber auch unseres Meisters Jugendschalten unmittelbar gerechtfertigt. Seine Wünsche entsprachen vollkommen den Kunstanschauungen, wie sie Lessing und Winckelmann mit soviel Geschick vertreten hatten. Beide priesen den Umriß, betrachteten die Zeichnung als das Wichtigste, die Farbengebung als das Nebensächliche, wenn nicht gar Hinderliche. Sinngemäß war es dann, auf die Komposition den Nachdruck zu legen, die ihrerseits wieder einen bedeutsamen Inhalt forderte, um schon durch die einfache Linienführung wirken zu können. Je vollberechtigter Inhalt und Komposition wurden, um so leichter konnte auf kleinliche Nachbildung des Einzelnen verzichtet werden. Hatten doch die genannten Ästhetiker ausdrücklich vor dem „gemeinen Schönen", dem „Schönen niederer Gattung" gewarnt, den „zufälligen Vorwurf" nur als „Übung und Erholung" gelten lassen. Das waren Gedanken, wie sie die heranwachsende Künstlergeneration völlig in sich aufgenommen hatte, wie sie auch den ohnehin stark dichterisch veranlagten Cornelius beseelten, als er an die Komposition seines Faustzyklus dachte. Nur in einer Bilderfolge konnte die Fülle seiner Empfindungen, die Ausdruck suchten, Genüge finden. Nur in einer ganzen Reihe von Darstellungen durfte er hoffen, den Gehalt eines großen Dichtwerkes annähernd festhalten und ausschöpfen zu können.

Allein wenn er soweit den ästhetischen Anregungen seiner Zeit folgte, bot er doch gleich mit seinem Faust nach zwei Richtungen Neues. Einmal erweist er sich in der Stoffwahl als kühner Pfadfinder. Daß er nicht gleich Carstens ins Reich der Antike zurückflüchtete, sondern außerhalb ihres Rahmens das Leben suchte, daß er gar dem Born deutschen Wesens sich nahte, erschien als ungewöhnliche Neuerung. Daß er dann aber auch bei der künstlerischen Durchführung jeder idealisierenden Einkleidung sich enthielt, dem traditionellen Schema grundsätzlich auswich, war geradezu ein Wagnis. Die Beschäftigung mit der Faustdichtung hatte ihn auf die Tage der deutschen Renaissance verwiesen. Da kam ihm der glückliche Gedanke, sich für deren Wiedergabe jene Glanzzeit zum Muster zu nehmen, sich wegen der Trachten und Geräte, wegen des ganzen Charakters der Umgebung Rat zu holen bei dem Meister des Holzschnitts und Kupferstichs, dem Zeichner des klaren, sicheren Konturs: bei Albrecht Dürer. Er und die deutschen Kleinmeister, vor allem Peter Flötner lieferten die Vorbilder, deren Formen Cornelius damals eifrig studierte, um sie dem eigenen Schaffen in neuer Verarbeitung zugrunde zu legen. Damit tat er den Schritt, der ihn vorwärts, aufwärts führen mußte. Indem er zur großen deutschen Vergangenheit zurückgriff, an sie, die halb vergessene, wieder anknüpfte, erhob er zugleich lauten Widerspruch gegen den französischen Einfluß, der in allem künstlerischen Schaffen sich damals geltend machte. Er durfte hoffen, daß sein Streitruf bei dem jetzt wieder von Welschland niedergehaltenen Volke zustimmenden Widerhall finden werde.

Von dem gedanklichen Inhalt der Dichtung hat nicht das Grüblerische, nicht der wahnwitzige Drang nach Erkenntnis, nicht das phantastische Hexentreiben seine Künstlernatur am tiefsten gepackt. Das allgemein Menschliche im Drama offenbarte sich ihm als würdigster Gegenstand für seinen Griffel. Das Mädchenschicksal, das Todeslied von des Herzens Freud und Leid wollte er in seinem unerschöpflichen Gehalte zum Ausdruck bringen. Nur zwei Blätter der Folge — die Szene in Auerbachs Keller und der Spaziergang — sind nicht unmittelbar der Gretchentragödie entnommen. Der Osterspaziergang, als eines der zuletzt entworfenen Blätter, mag mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Titelbild und der Widmung gleichsam als Einleitung gelten, in die alles verbannt ist, was nicht das Hauptthema direkt berührt: das Treiben in Himmel und Hölle, wie Faustens nachdenkliches Grübeln. Die Szene in Auerbachs Keller (Abb. 15) dagegen ist gleichsam der Auftakt zur beginnenden Melodie, sie deutet auf das dämonisch Geheimnisvolle, das den Junker mit Mephistopheles verbindet. Der Höllen-

Abb. 12. Widmungsblatt des Faust. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 16, 22.)

geist zeigt den Zechern, als sie ungemütlich werden, „wie der Teufel spaße". „Falsch Gebild und Wort, Verändern Sinn und Ort." Während die Gesellen sich an der Nase fassen, ist er mit Faust im Nu verschwunden.

Von da an beschäftigt nur noch Gretchens Schicksal des Künstlers Träume. Von der ersten Begegnung auf der Straße (Abb. 16), da die Jungfer Arm und Geleit ausschlägt, führt er uns in Frau Marthes Garten (Abb. 17). Das nächste Mal kniet Gretchen zerknirscht vor der Schmerzensreichen, um Rettung flehend vor Schmach und Tod (Abb. 18). An Valentins Leiche sehen wir sie wieder (Abb. 19), dann in der Kirche, wo sie in qualvoller Angst vor Sünd und Schand ohnmächtig zusammenbricht (Abb. 20). Nun schaltet Cornelius, gleich Goethe, den grausigen Gang zur Walpurgisnacht

Abb. 15. Titelblatt zum Faust. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 16, 22.)

ein (Abb. 21). Faust soll Gretchen entzogen werden. Doch die Erinnerung wird wach in ihm, auf dem Zauberpferde eilt er hin, sein Mädchen vor dem gräßlichen Tode zu retten, den er am Rabenstein im Gespensterlichte schon zu sehen wähnt (Abb. 22). Hinter feuchten Mauern im Kerker findet er die Unselige; dem kurzen Wiedersehen folgt die ewige Trennung (Abb. 23).

So ist der einheitlichen Gesamtauffassung jeder Einzelmoment sinnvoll untergeordnet. Zwei weitere Entwürfe, die Gretchens Träumerei und seine Unterhaltung mit Lieschen beim Brunnen darstellen, sind von der endgültigen Aufnahme in den Zyklus ausgeschlossen, da sie, wie Cornelius richtig fühlte, des dramatischen Charakters entbehren und für den Fortschritt der Handlung unwesentlich erschienen.

Weniger einheitlich als der dichterische Gehalt ist die zeichnerische Ausführung der Blätter, die sich über Jahre erstreckt, während deren Cornelius künstlerisch weiterreifte, halb

unbewußt stets neue Eindrücke empfing und verarbeitete. Er konnte sich ja beim Entstehen der Blätter nie genug tun. Alle sind zunächst mit Umrißlinien in wiederholten Fassungen festgehalten, um dann schließlich nach mancherlei Abänderungen fein säuberlich mit der Feder in Großfolio ausgeführt zu werden. Die ersten Stücke sind zweifelsohne noch befangen in der Formensprache, obschon auch sie manch hübschen Zug, natürliche

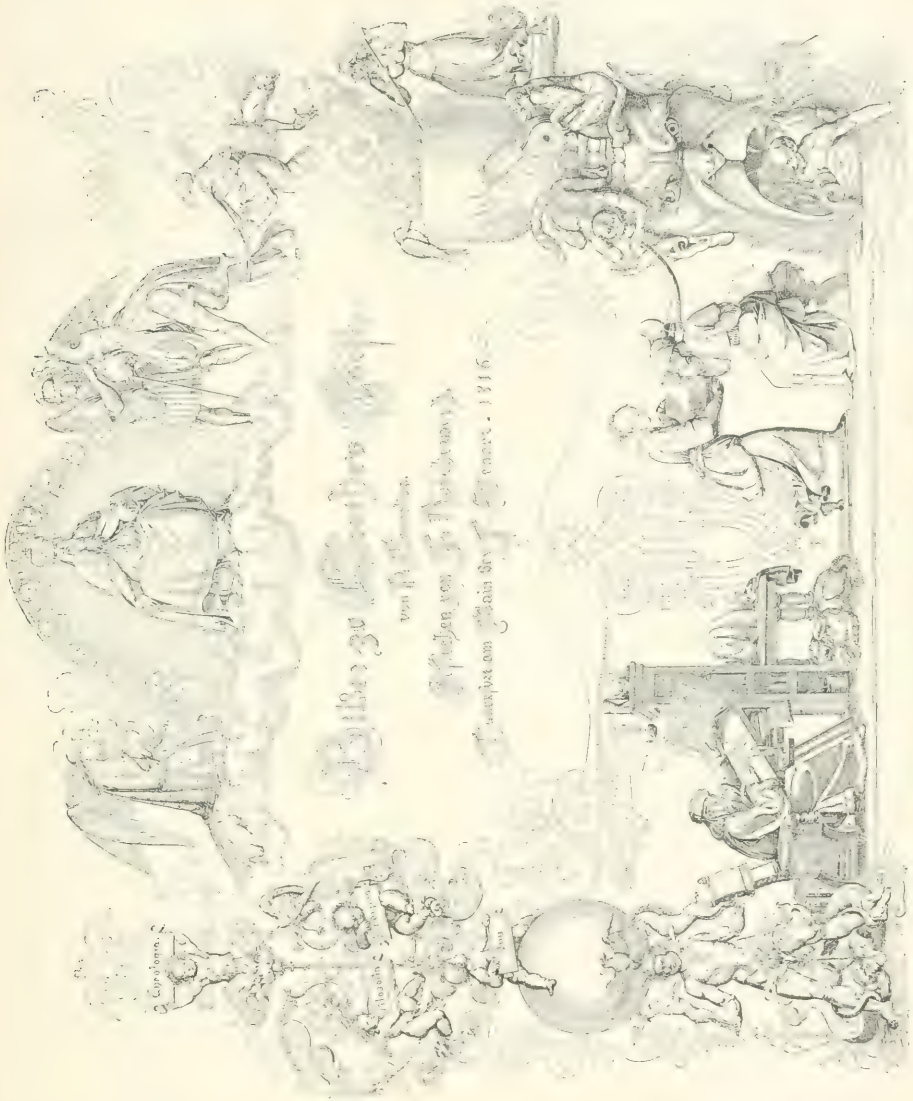


Abb. 14. Titelblatt zum Faust. Nach dem Stich von Ruischweyh. (Zu Seite 16, 22.)

Bewegungen — das Wenden des flüchtenden Gretchens (Abb. 16) — zeigen. Der Hintergrund ist liebevoll behandelt, namentlich die architektonischen Teile (Dom, Hauswerk) sind feinfühlig wiedergegeben. Die gotische Schmerzensmutter (Abb. 18) ist gut gesehen und der besorgniserregende Zustand Gretchens wird nur in ansprechender Symbolik (der Storch am Zuber) leise angedeutet.

Viel eindrucksvoller, unmittelbarer wirken schon der Gang zur Walpurgisnacht und der Ritt am Rabenstein. Das Spukhafte, das von den deutsch-niederländischen Künstlern seit alters mit besonderer Vorliebe behandelt wurde, kommt sehr glücklich zum Ausdruck.

Vom Irrlicht geführt sind Faust und Mephisto eingetreten in die „Traum- und Zauberſphäre“ (Abb. 21). Die Windsbraut raſt durch die Luft, trifft Fauſtens Nacken mit ihren Schlägen; Mephiſto rät, des Felſens alte Rippen zu faſſen, damit ſie nicht in der Schlünde Gruft ſtürzen. Der Schauer des nächtlichen Ganges packt die beiden Geſellen, inmitten all des Zauberſpukes, der Fels und Bäume Geſichter ſchneiden läßt. Kauz und Kiebitz ſind wachgeblieben, Molche und Funkenwürmer, ſogar die Mäuſe tauſendfärbig eilen zu dem Hexenſabbat. Im Hintergrund der Weiblein Geſindel in brauſender Fahrt. „Ein Lumpen iſt zum Segel gut, ein gutes Schiff iſt jeder Trog; der flieget nie, der heut nicht flog.“

Und dann der Ritt am Rabenſtein (Abb. 22). Die Szene Goethes widerſtreitet jeder Wiedergabe auf der Bretterwelt. Ein paar abgeriſſene Sätze, flüchtiges Roſſeſtampfen, die gräßliche Viſion des Hochgerichts und alles iſt vorüber. Das Bild, wie es Cornelius feſtgehalten, wirkt gewaltig, wie die Dichtung ſelbſt. Des Mannes leidenſchaftlicher Aufſchrei: Rette ſie oder weh dir! Den gräßlichſten Fluch über dich auf Jahrtauſende! Das eigenwillige gebietende Aufbäumen, das ſelbſt den Geiſt der Verneinung zum Gehorſam zwingt, wird unmittelbar in uns lebendig. Der raſende Ritt auf den prächtigen, dem Charakter der Reiter entſprechenden Pferden iſt nicht zum reifſten, wohl aber zum dramatiſchſten Bilde der ganzen Serie geworden.

Durchgebildeter in der Formengebung, im einzelnen den Einfluß italieniſcher Vorbilder nicht verleugnend, ſind die Szenen: Gretchens Ohnmacht in der Kirche, Valentins Tod und die Kerkerſzene (Abb. 19, 20, 23). Einzelne der Figuren ſcheinen in unmittelbarer Anlehnung an ſüdliche Schöpfungen entſtanden. Der Frau mit den beiden ſpielenden Knaben an dem Dompfeiler, der liebreizenden Mädchengeſtalt auf der Treppe hinter Valentin, dem Engel, der Gretchen ſchützt, meint man ſchon irgendwo auf Bildern der umbro-florentiniſchen Meiſter begegnet zu ſein. Sie neigen zu dem früher wie abſichtlich

Abb. 15. Auerbachs Keller. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Stadelſches Inſtitut. (Zu Seite 16.)

Abb. 16. „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen . . .?“ Federzeichnung.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 18, 19.)

gemiedenen Schönheitsideal hin, das die italienische Hochrenaissance ausgebildet hatte. Auch die Art der Komposition zeigt eine merkliche Wandlung. Während sie in den ersten Blättern mehr den Charakter der zufälligen Erscheinung trägt, wie er sich aus den gewählten Momenten ergibt, sehen wir nunmehr einen stilvollen Aufbau, ein Verteilen der Personen in klargeschiedene Gruppen, ihre Anordnung nach einem die Empfindung beherrschenden Gesetz, dem alles Einzelne sich unterordnet. Die Frau mit den Kindern bei Gretchens Ohnmacht (Abb. 20) scheint lediglich um des künstlerischen Ausgleichs willen beigefügt.

Am ergreifendsten wirkt das Schlußblatt (Abb. 23). Erinnerungen an Schöpfungen der Renaissance und neuzeitliche Romantik sind hier in vollkommenen Gleichklang gebracht. Gretchen mit den vollen, runden Armen, dem schöngebildeten Gesicht, das wie auf keinem der früheren Blätter frauliche Reize umschweben, liegt händeringend auf der Strohmatte. In seiner hilflosen, rührenden Anmut ruft es nach Mitleid und Erbarmen. „Dein bin ich, Vater, rette mich! Ihr Engel, ihr heiligen Scharen, lagert euch umher, mich zu bewahren!“ Und wirklich naht ihm ein Friedensbote, Gericht und Gnade zugleich verkündend. Auf der andern Seite herrscht Mephisto. „Her zu mir!“ ist der Befehl, mit dem er Faust, der verzweiflungsvoll die Arme zur Rettung ausstreckt, nach den rasend schnaubenden, fluchtbereiten Rossen zerrt.

Abb. 17. Faust mit Gretchen im Garten. Federzeichnung.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 18.)

Noch mehr Bewunderung als die Kerkerszene haben teilweise Widmung und Titelblatt gefunden, obschon sie nicht gleich unmittelbar zu packen vermögen. Sie berühren sich nur leicht mit dem Gedanken des Dramas, bei ihrer Komposition wird der Maler selber zum Dichter. Für den Titel (Abb. 13, 14) sind einige Motive des Gedichtes mit selbsterfundenen zu neuem Ganzen verbunden. Unten die Hauptpersonen des Zyklus: Faust und Gretchen. Oben die Aufwartung, die der Höllenfürst dem Herrn der Welt macht. Neben dem forschenden Mann steht der Erdgeist, Adam und Atlas zugleich. Um ihn und über ihm das Wachsen und Werden alles Irdischen, das Ausbreiten seines animalischen wie gedanklichen Inhaltes. Das Weib dagegen, das durch Eitelkeit der Verführung anheimfällt, steht dem Reiche des Satans nahe, der gierig nach der leichten Beute hascht. Überall seltsame Übergänge des Figürlichen in rein ornamentale Linien und Schnörkel, Anklänge an Fiesole und Signorelli und wieder ganz neuartige Gestaltungen, die das Ringen der Gärungszeit verraten.

In der Komposition straffer erscheint das Widmungsblatt (Abb. 12), wo zwischen den Zuschauern und dem Souffleur einerseits, dem Dichter, Direktor, Kassierer, denen sich der Maler zugesellt, anderseits sich die Schaubühne mit ihren wechselnden Gestalten phantasievoll aufbaut. Das Vorspiel auf dem Theater ist hier in reizvoller Eigenart umgestaltet. Das Figürliche erscheint umgeben von allerlei Laub- und Blumenzügen, von Getier und zierlichem Groteskenwerk im Stile des Titelblattes.

Die sämtlichen Blätter sind mit einer Ausnahme, die Thäter übernommen, unter Cornelius' Aufsicht durch Ruschewey gut gestochen worden (Abb. 14) und 1816 zur Ausgabe gekommen.

So erscheint denn Faust trotz einzelner Schwächen als ein Werk von merkwürdiger Größe, von erstaunlichem Ernst und rastlosem Streben, in dem alle schöpferischen Kräfte des Meisters um Ausdruck ringen. Es war der erste große Zeichenzyklus geformt, an den sich fortbildend alle anderen anschließen sollten. Sie konnten machtvoller und durchgebildeter werden, der Art nach aber kaum über ihn hinauswachsen. Darum ist gerade dieses Erstlingswerk — denn in gewissem Sinne muß es ja trotz früherer Versuche als solches gelten — hoch bedeutsam für die Erkenntnis des künstlerischen Wesens von Cornelius.

Nach Inhalt und Ausführung erheben die Faustzeichnungen Protest gegen die herrschende Kunstweise, aus dem Banne des Klassizismus wagen diese Blätter den neuen Schritt ins Leben. Der Widerspruch gegen die altüberkommenen Ideale, der Drang nach Ausdruck führt mitunter noch zu wunderlichen Verzerrungen, läßt die leidenschaftlich bewegten Menschengruppen beim ersten Schauen gezwungen, unnatürlich erscheinen. Aber wer Blick für das geschichtliche Werden der Kunst hat, der kann es nachfühlen, wie diese kahlen, harten Linien den tiefer Sehenden in jenen Tagen ein Paradies der Schönheit vor die Seele zauberten, wie gerade auf Grund dieser Leistungen die junge Freundesschar in Cornelius den kommenden Mann erblickte, welcher der deutschen Kunst einen neuen Frühling bringen sollte. Sie fühlten, daß hier aus der engen Schulstube wieder der Schritt in die freie Wirklichkeit gewagt werde.

Freilich germanisch muß man empfinden, damit diese Blätter zu sprechen beginnen. Wie bis zum heutigen Tage kaum ein Romane den anheimelnden Zauber der Faustdichtung ganz verstanden, ahnt, daß hinter den nackten Tatsachen Geheimnisvolles dämmert, all die unfaßbaren Kräfte wirken, die Menschenschicksal bestimmen, so mußte auch Cornelius sicher sein, daß die Stammesfremden seine bildnerische Nachdichtung, die noch bis heute unter allen ähnlichen Versuchen dem Geist des Dramas am nächsten kommt, nicht zu würdigen verstanden. Es gibt eben rassenmäßige Grenzen des Empfindungslebens, die sich nur schwer überschreiten lassen. Der kluge Formalsinn der Romanen versagt vor der tiefgründigen Psychologie germanisch-slawischer Dichtungen, hat dem Einfluß der deutschen Musik lange widerstrebt, vermag, um naheliegende Beispiele zu nennen, noch immer schwer, Ibsen oder Gerhart Hauptmann innerlich zu würdigen, da er nichts von den zarten Obertönen hört, die den lauten Klang der Worte umsummen. Aber nach solchem Beifall geizte der Meister auch nicht. Er wollte mit seinen Blättern deutsch sein und für das deutsche Volk wirken. Mochten die glücklichen reichen Franzosen bei der

Abb. 18. Gretchens Gebet vor der Mater dolorosa. Federzeichnung.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 18, 19.)

Kunst nur leichtes Behagen suchen, mochten sie nur recht „geschmackvoll“ sein, für die Deutschen galt es Aufrichtung aus tiefem inneren Fall. Zu der harten Arbeit, welche die Zeit von ihnen forderte, paßte das harte, ehrliche Schaffen des Meisters weit besser, als das leichte Getändel der französischen Kunstweise, wie sie die damals allmächtigen Akademien auch auf deutscher Erde übten. Diese Freude an heimischer Art wußte Cornelius noch lange auf italienischem Boden zu wahren, wohin ihn sein Geschick getrieben.

Zur Romfahrt hatte der Dichter des Faust wenigstens indirekt Veranlassung und Möglichkeit gegeben. Ihm legte Sulpiz Boisserée, der Kenner und Sammler, bereits 1811, als Cornelius noch in Frankfurt weilte, die ersten fertigen Zeichnungen zur Begutachtung vor. Goethe sprach sich wohlwollend über sie aus, erkannte den „Sinn der Großheit und Schönheit“ und bewunderte höchlich „die Reinlichkeit und Leichtigkeit für Feder und die Gewandtheit im Technischen“, die Cornelius zeigte. Aber er glaubte zugleich vor der Einseitigkeit und Unvollkommenheit des sechzehnten Jahrhunderts warnen zu müssen und wies auf die Leistungen italienischer Kunst hin. Gerade das Neuartige, die knorrig deutsche Natur des Schaffenden blieb dem Dichter des Götz, dem einstigen Bewunderer des Straßburger Münsters fremd. Es ist ihm dies wiederholt zum Vorwurf gemacht worden; namentlich wollte man es ihm verübeln, daß er des Cornelius Arbeiten mit den gleichzeitig entstandenen minderwertigen Zeichnungen von Retzsch auf eine Stufe stellte. Allein Goethe sprach nur das aus, was die ganze ältere Generation damals fühlte; die ersten, formal noch am wenigsten ausgereiften Blätter zum Faust konnten sein klassisch gebildetes Auge unmöglich völlig befriedigen. Immerhin scheint gerade Goethes Lob, so mäßig es ausfiel, den Frankfurter Kunsthändler Wenner bewogen zu haben, das Werk gegen ein Honorar von 100 Louisdor in Verlag zu nehmen. Damit war der junge Künstler für einige Jahre des Lebens Notdurft enthoben, boten sich ihm die Mittel, die alten Reisepläne wieder aufzunehmen. Hätte Goethe dem Künstler geraten, den eingeschlagenen Weg rüstig, unbeirrt weiterzuschreiten, aus sich heraus Neues zu schaffen, so wäre wohl manches in seiner Entwicklung anders geworden. Wie die Dinge einmal lagen, konnte Cornelius nur daran denken, nach Rom zu wandern, dem Ziele des Künstlersehnens seit Jahrhunderten. Im September 1811 trat er mit seinem Freunde Keller die Reise nach Italien an, die ihm zunächst wenig Freude bringen sollte.

Abb. 19. Valentins Tod. Federzeichnung.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 18, 20.)

Ein großer Teil der neueren deutschen Kunstentwicklung hat sich in Rom abgespielt oder von da doch wenigstens den Ausgang genommen. Als ob ein allmächtiges Heimatsgefühl, eine tiefe Herzenssehnsucht sie treibe, sind die Deutschen seit alters über die Alpen gewandert zu dem Fleckchen Erde, das schon die Römer ganz einfach urbs, „Stadt“ schlechthin geheißen, das wir noch heute so gern als „ewige Stadt“ bezeichnen. Freilich war nach den Tagen der Völkerwanderung, der Tiberzüge deutscher Kaiser und dann wieder nach dem Verblühen des wiedergeborenen Lebens, der neu gefundenen

Natur im sechzehnten Jahrhundert, eine Zeit gekommen, wo man glauben konnte, die weltumspannende Macht der alten Kulturstätte sei verloren gegangen. Um 1700 war Rom nicht viel mehr als die Hauptstadt des Kirchenstaates, war seine Verehrung auf einen

Abb. 20. Gretchen in der Kirche. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 18, 20.)

gar niedrigen Stand gesunken. Der Geist und die Kunst Frankreichs hatten in ganz Europa die Oberhand gewonnen, alle Augen blickten mit Staunen und Begierde nach Paris. Und wieder zwei Menschenalter später war diese merkwürdige, unverwüstliche Stadt Italiens abermals zum Wallfahrtsort geworden, zu dem alle Welt sich drängte. Aus deutschen Landen kam Winckelmann, der dort die ersten formvollendeten Werke

Abb. 21. Gang zur Walpurgisnacht. Federzeichnung.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 18, 20.

neuer heimischer Prosa schuf, der unserm Volke die Erkenntnis der antiken Kunst erschloß, die alte, einfältig tiefe Wahrheit wieder fand, daß die Kunst die Darstellung des Schönen sei. Nach ihm wanderte Goethe, der große Heide, in die Hauptstadt der Päpste, um dort eine zweite Jugendzeit zu verbringen, um sich in die klassische Formensprache einzuleben und im Altertum heimisch zu werden, wie es niemand seit Winckelmann gewesen. Carstens und Thorwaldsen folgten und ihnen wieder Cornelius, Overbeck mit den anderen Nazarenern, weiter, immer weiter die Landschafter und Bildner: Feuerbach, Böcklin, Klinger, Hildebrand, Tuaillon und viele andere, sie alle haben aus der schier unversieglichen Quelle getrunken, Heil oder Siechtum für ihre Kunst daraus geschöpft.

Cornelius hat sich dem Zauber der ewigen Roma nicht widerstandslos ergeben. Die Stimmung ist zunächst bei ihm eine ganz andere, als sie noch wenige Jahrzehnte früher bei seinem Landsmanne, dem Dresdener Antiquarius, gewesen. Dessen Briefe strömen über von verschiedenen Wendungen, in denen er das Glück seines römischen Daseins schilderte. „Alles ist nichts gegen Rom," schreibt Winckelmann den zu Hause gebliebenen Freunden, „die in der schweren, erstickenden Luft des Nordens atmen", seine selige Freiheit nicht mit genießen dürfen. Cornelius dagegen sehnt sich schon auf der Reise nach dem Rhein und seinen grünen Wogen zurück, nach dem heiligen Köln mit seinen Mauern und Türmen, nach den Wäldern und Burgen des Vaterlands.

Die Fülle italienischer Madonnen und Conversazionen vermag ihm die Erinnerung an Meister Wilhelms Dombild nicht zu nehmen. Konnte er sich nur schwer von Frankfurt losreißen, hatten ihn die altdeutschen Gemälde, die er bei den Boisserées sah, fast noch im letzten Augenblick von Italien ferngehalten, wenn er nicht „die Notwendigkeit erkannt hätte, die deutsche Kunst mit der italienischen genau und gründlich zu vergleichen" (Reisebriefe 21. September 1811), so stimmte ihn die lange Fahrt jenseits der Alpen vollends trübe und müde. Nach eintägiger, genußreicher Unterbrechung der Reise durch den Aufenthalt in Florenz erreicht er sein Ziel, ohne sich dorten merklich wohler zu fühlen. Nach Monaten schreibt er noch an Mosler, den alten Gefährten in der Heimat: „Ich sage Dir, und ich glaube es fest: ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen! Ich habe nun diesen Schritt der Zeit entgegen getan, und es ist gut so; aber lange mag ich nicht unter diesem warmen Himmel wohnen, wo die Herzen so kalt sind, und ich fühl' es mit Schmerz und Freude, daß ich ein Deutscher bis ins innerste Lebensmark bin." Und Jahre später durfte er bei dem ersten Entwurf der Zueignung des Faust an Goethe (zweiter Ostertag 1815) aus innerster Überzeugung schreiben: „Der Aufenthalt dahier, wie schön er auch ist, ich halte ihn nur für vorbereitend. Welschlands Herrlichkeit hat mir das Vaterland nicht aus der Brust gelacht."

Bei solchen Stimmungen ist es begreiflich, daß Cornelius zunächst auch in Italien den vaterländischen Stoffen treu blieb. Schon bald nach der Ankunft in Rom beschäftigen ihn neue Pläne, und bereits am 10. Januar 1812 schreibt er seinem Freunde und Verleger Wenner, „daß er den Grund zu einem zweiten Werke lege, da er fühle, daß sein Leben im Steigen und sein Talent auf dem Punkte stehe, wo es das Fundament zum ganzen Lebensgebäude legen solle". Die neue Arbeit will die „ganze Herrlichkeit der alten Zeit, vorzüglich die unseres Vaterlandes, spiegeln".

Abb. 22. Faust und Mephisto am Rabenstein. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 18, 20)

Nicht Italiens Pinienhaine, nicht der alten Roma Schätze, sondern das ehrwürdige Nibelungenlied, in dem der tiefe Gehalt burgundisch-gotischer Sagen weiterlebte, durfte die Anregung zu ihr geben. Es war kurz vorher 1810 durch Hagens Übertragung in moderne Sprache weiteren Kreisen bekannt geworden. Bei dem schwerlastenden politischen Druck begrüßte man sein Erscheinen mit doppelter Freude. Auch Cornelius fühlte sich durch seinen Inhalt ganz gefesselt. Die mächtigen Gestalten der Recken und hohen Frauen in ihrer wilden Freude und dem unbändigen Leide standen bald lebendig vor seiner Seele. Da Wenner, der Verleger des Faust, zögerte, verhandelte Cornelius darüber mit Reimer, der ihn von den Zeichnungen zum Taschenbuch kannte, und der sich auch bald zur Übernahme und Herausgabe der Blätter bereit erklärte.

Nicht die Treue des Lehnsmannes oder die verhängnisvolle Liebeswerbung, auch nicht, wie man denken könnte, die dämonische Kraft der Rache, der Nibelungen Kampf und Tod im Heunenlande, hat Cornelius in erster Linie zur künstlerischen Gestaltung gelockt, sondern wiederum, ähnlich wie im Faust, das menschlich ergreifende Schicksal Siegfrieds und Kriemhildens. Alles andere wird daneben gleichsam nur zur Erläuterung herangezogen, soll Ausblick in die Zeit vor und nach den Hauptmomenten der Handlung geben. Es wurden außer dem Titelbilde sechs Blätter, die 1812—1817 entstanden und in Stichen von Amsler, Barth, Lips und Ritter bei G. Reimer in Berlin erschienen, zur endlichen Ausführung bestimmt. Zwei weitere Zeichnungen: „Auszug zum Sachsenkrieg“ und „Der Nibelungen Donaufahrt“ wurden vor der Vollendung wieder ausgeschieden.

Mit der Königinnen Grüßen, der Ankunft Brunhildens in Worms wird der Zyklus eingeleitet. Hagens Heuchelei vermag dann der Gattin des Helden das schützende Geheimnis zu entlocken (Abb. 26), die im Bewußtsein ihrer Schuld den Gemahl inbrünstig bittet, doch von der eben veranstalteten Jagd fern zu bleiben (Abb. 27). Allein Siegfried widersteht ihren angstvollen Bitten, die er in seiner Sorglosigkeit nicht begreift; er fürchtet nicht Not und Tod, da er seiner Kraft vertraut, mit der er selbst den gefürchteten Bären zum Schrecken des Gesindes lebend zu bändigen weiß (Abb. 28). Doch List geht über Mut, rücklings wird der Held zu Tode getroffen, ohne daß einer der Schwäher ihm zu Hilfe eilt (Abb. 29). In Kriemhildens fassungslosen Klagen klingt die künstlerische Schöpfung aus (Abb. 30).

Auch hier ist Cornelius noch während der Arbeit künstlerisch weitergereift. Am befangensten im Aufbau erscheint der Abschied, wohl das Blatt, das zunächst in Angriff genommen wurde. Von da schreitet die Komposition immer klarer und entschiedener voran, bis sie im Titelblatt, das die Widmung für Georg Barthold Niebuhr, den Freund und Förderer des Meisters, trägt, ihren Höhepunkt erreicht (Abb. 24, 25). In ihm deutet Cornelius den Hintergrund zum Ganzen an, den Zusammenhang, innerhalb dessen die Kriemhildtragödie erst ihr Verständnis findet. In einer Säulenhalle sitzt schmerzversunken der greise Etzel, umgeben von klagenden Frauen, von Dietrich und dem alten Hildebrand, zu seinen Füßen das erschlagene Weib, die gefallenen Helden. Zwischen den Säulen öffnen sich Durchschnitte, die Ausblicke auf die frühere Zeit gewähren. Die unteren Felder rechts und links zeigen den Abschied Siegfrieds und seine Ermordung, gegenüber den besser geratenen Kampf auf der Treppe der brennenden Halle. In der oberen Reihe sehen wir die Vermählung, Siegfrieds Heimkehr aus dem Sachsenkriege und die Bändigung der Brunhild. Die architektonische Umrahmung gab dem Künstler die Möglichkeit, weit auseinanderliegende Szenen in Zusammenhang zu bringen.

Hinsichtlich der Ausdrucksfähigkeit ist dem Künstler bei dem Zyklus die Wiedergabe des Schmerzes besser gelungen als die des Glücks. Am treffendsten ist der Tronjer Hagen charakterisiert, dessen Kopf stets in Profil erscheint, wie es der Künstler überhaupt gern wählt. Zur Verdeutlichung der tückischen List wird ihm ein Kätzlein angeschmiegt (Abb. 26), während Siegfried stets in Begleitung seines treuen Hundes erscheint, der selbst den toten Herrn nicht verläßt (Abb. 30). Auch die Nebenfiguren werden gelegentlich zur Steigerung des Ausdrucks herangezogen, die Verzweiflung Kriemhilds bei Auffindung der Leiche im Entsetzen, das die Dienerschaft packt, eindringlich veranschaulicht.

In der Formgebung sind die Blätter in manchen Beziehungen reifer, als die Faustzeichnungen; sie zeigen weniger unmittelbare Anlehnung an bestimmte Vorbilder, verraten nur indirekt den Einfluß, den die römische Kunst ganz unwillkürlich auf ihren Schöpfer übt; dafür haben sie allerdings auch etwas von der knorrigen Urwüchsigkeit, der erfrischenden Ungeleckteit jenes ersten Werkes verloren.

Als Gesamtleistung erscheint auch dieser zweite selbständige Zyklus von Cornelius als ein hochbedeutendes Werk, in dem sein freies Umschaffen überlieferten Stoffes klar zutage tritt und zugleich seine Fähigkeit, den eigenartigen Charakter einer Dichtung und ihrer Zeit in scharfen Zügen festzuhalten, wie ja Goethe höchlich bewunderte, mit welch unglaublicher technischer Fertigkeit Cornelius den „altertümlich tapferen Sinn der Nibelungen“ zum Ausdruck gebracht habe.

Abb. 23. Faust bei Gretchen im Kerker. Federzeichnung.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 18, 21.)

Noch während der Meister an den Nibelungen, die erst 1817 in den Stichen erschienen, arbeitete, trug sich sein nimmermüder Geist schon wieder mit dem Thema zu einem weiteren Zyklus, das geeignet war, ihm eine neue Welt zu öffnen, ohne ihn doch von den bisher begangenen Pfaden zu vertreiben. Roma, die alte Zauberin, bei der er weilte, hatte auch ihn mehr und mehr in ihre Netze verstrickt. Für jetzt, so schreibt er an Wenner unterm 15. Mai 1813, wünsche ich mir eine Arbeit, „wobei ich nicht nötig hätte, mich gegen die schönen Eindrücke Italiens zu verschließen“. Die seither erstrebten Ideale wollte Cornelius deswegen keineswegs preisgeben. Er wählte ein Werk zur künstlerischen Umbildung, das, wie er sich ausdrückte, das „südliche italienische Leben mit seiner glühenderen Farbe in einer nordischen Natur spiegelte“, das ihm „zwar nicht deutsch, aber ewig schön, menschlich tief und wahr erschien“: Shakespeares Romeo und Julia. Dieser Stoff hatte ihn schon früher gefesselt und trat ihm

jetzt wieder doppelt lebendig vor die Seele, „da die Liebe, die der Dichter auf eine so eigene Art zu schildern weiß, ein Wort geworden ist, das man vor lauter Kanonendonner nicht mehr hört“.

Es war dem Künstler die Wahrheit aufgegangen, daß das Nationale nicht in dem behandelten Gegenstand, sondern in der Art seiner Auffassung, der persönlichen Kraft liege, die jeweilige Vorlage mit eigenem Geiste und gleicher Empfin-

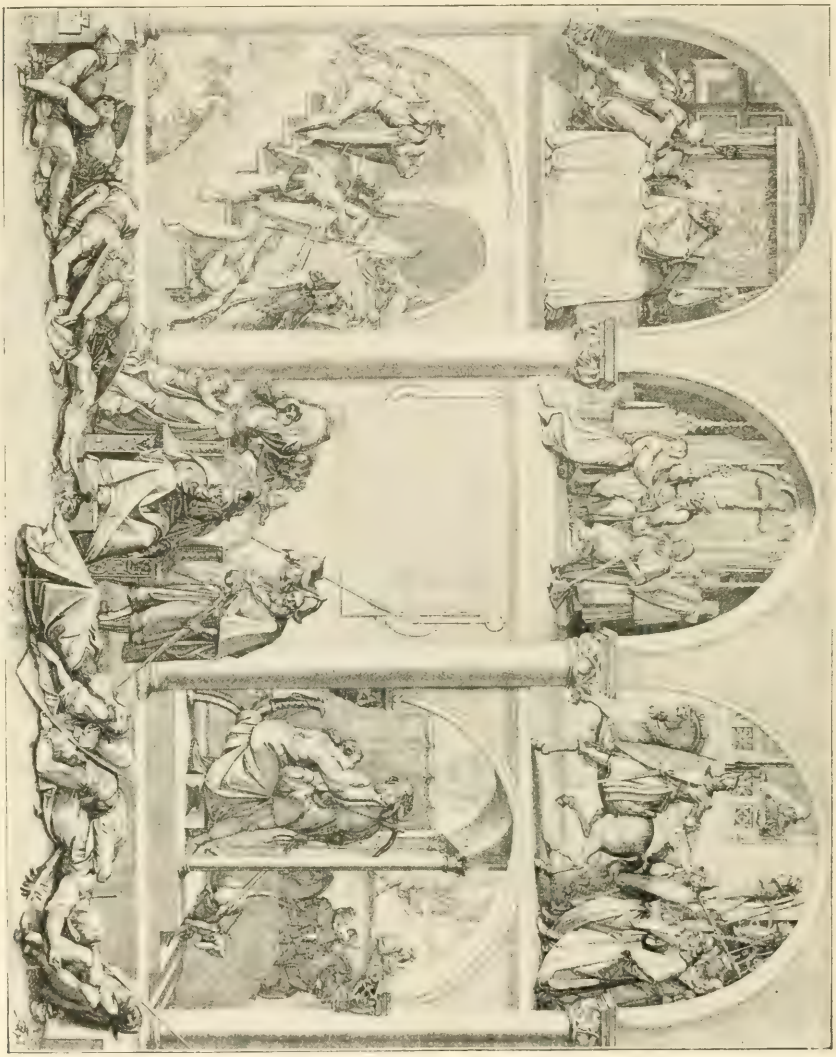


Abb. 24. Titelblatt zu den Nibelungen.
Nach dem Stich von Mueller & Barth in der bei Dietrich Reimer in Berlin erschienenen Ausgabe 1818. (Siehe Seite 28.)

dung zu durchdringen. „So wie Goethes Tasso zwar in Italien spielt und sein glücklicher, schöner Himmel über ihm weht, und das Werk doch an sich selbst in seinem innersten Wesen deutsch ist, so hoffe ich, soll's mir auch mit meinem geplanten Werke gehen.“

Auch an der neuen Aufgabe arbeitete er mit größtem Eifer, damit seine Blätter als „stumme Redner“ der Nachwelt kündeten, daß auch diese „unglückliche Generation empfunden und erkannte, was Liebe und Treue ist“. Obschon bereits am 20. Oktober 1813 drei Zeichnungen fertig, drei andere angefangen waren, ist das begonnene Werk im Drange der Verhältnisse, die bald ganz andersgeartete Aufgaben dem Meister stellten, nicht vollendet worden.

Nur ein Blatt, allerdings das schönste der Serie, wurde durch den Stich E. Schäffers veröffentlicht. Es stellt die Szene dar, wie Pater Lorenzo im Gruftgewölbe der Capulets die Leichen der Liebenden und den von Romeo erschlagenen Grafen Paris findet (Abb. 31). Deutlich zeigt die Komposition wieder, wie wenig Cornelius als

Abb. 32 Titelblatt zu den Nibelungen. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 28.)

Illustrator schafft, wie er aus den großen Dichtungen nur rein stoffliche Anregung nimmt, sich dann aber bei deren Wiedergabe nur von den Gesetzen seiner Kunstweise, von deren Ausdrucksmitteln leiten läßt. Wer das Bildchen mit Shakespeares Versen vergleicht, wird eine ganze Reihe von Abweichungen finden, die dem Zeichner für seine Erzählungsmittel geboten schienen, wie er auch unbedenklich neben Lorenzo noch eine zweite Person einschiebt, um die Verzweiflung, die bei dem Mönch nur gedämpft

zum Ausdruck kommt, überwältigender durchklingen zu lassen. In formaler Hinsicht finden wir bei dem Werk neue Fortschritte. Der zarte weibliche Körper, dem jede Verzerrung ferngehalten ist, ruht langgestreckt und nur das rückwärtssinkende Haupt mit den gebrochenen Augen und leicht geöffneten Mund erinnert daran, daß es aus diesem Schlafe kein irdisches Erwachen gibt. Der im Tod noch schönheitblühende Körper Romeos ist widerstandslos zusammengesunken, man fühlt es deutlich, daß über diese lässig hängenden Glieder kein lebendiger Wille mehr gebietet. Während aber die beiden Hauptfiguren in ruhigem Frieden verklärt scheinen, liegt über dem Gesicht des Grafen Paris, dem Cornelius reife Männlichkeit verlieh, vielleicht um anzudeuten, wie wenig Anrecht er auf diese Mädchenblüte hatte, ein Zug herber Bitterkeit.

Hatte Cornelius im Faust sich die Dürersche Art zur Richtschnur gewählt, war er bei den Nibelungen schon mehr seine eignen Wege gegangen, so zeigt er bei Romeo und Julia die geläuterten Formen, wie er sie bei Anschauen der besten italienischen

Abb. 26. Hagens Heuchelei. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 28.)

Abb. 27. Siegfrieds Abschied von Kriemhilde. Federzeichnung.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 28.)

Bilder in sich aufgenommen und doch wieder eigenartig durchgebildet hatte. Daß er nicht zur völligen Reinheit der Linie durchgedrungen, verschuldete keineswegs Mangel an Befähigung; es war lediglich die Folge der Kampfesstellung, die er von Anfang an mit Bewußtsein behauptete. Nur eine gewisse Einseitigkeit vermag etwas durchzusetzen in der Welt und so kam auch Cornelius, indem er glücklich das Reckenhafte gegen die einschmeichelnde Weichlichkeit der Akademiker „die nur sich, ihre maschinenmäßige Richtigkeit und weiter nichts zum Ziele haben", gegen deren „Lügengeist" zu Felde führte, zu Übertreibungen, zu prinzipiellen Härten, weil er mitunter das Gewaltige selbst auf Kosten der Schönheit suchte. Da es ihm immer gegenüber der beliebten Verschwommenheit auf scharfen Umriß ankam, stellte er die Konturzeichnung in den Vordergrund seines Schaffens und bis zu seinem Tode hielt er unter dem Einfluß der in den entscheidenden Lebensjahren empfangenen Anschauungen alle seine Entwürfe anfänglich nur in sicheren Randlinien fest, die ihm seit der Jugendzeit als das beste Mittel galten, der gestaltenden Phantasie gerecht zu werden.

In der Malerei aber mußte sich naturgemäß sein heißester Wunsch auf Anwendung des Fresko richten, von dem er allbezaubernde Proben in seiner näheren Umgebung tagtäglich schauen konnte. Hatte schon Michelangelo gemeint, daß die Ölfarben für Weiber taugten, daß nur das Fresko den Männern eigne, und damit instinktiv die Verneinung jeder Weichlichkeit bei dieser Malweise zum Ausdruck gebracht, so erkannte nun

Abb. 28. Siegfried schreckt das Küchengesinde durch den eingefangenen Bären. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 28.)

auch Cornelius, daß sie in seinem Kampf gegen die damals übliche Art der Ölmalerei ihm ein trefflicher Bundesgenosse werden müsse. Ihre Technik fordert Unterdrückung alles kleinlichen Details, verweigert duftige Übergänge und bringt mit Notwendigkeit die großen charakteristischen Züge zum Ausdruck. Zugleich schien das Fresko ihm die Aufgaben der Malerei am würdigsten zu erfüllen, da es von den großen Wänden erhabener Bauwerke, mit denen es in untrennbarer Einheit zusammenwirkt, laut zum ganzen Volke spricht, bei ihm das Verständnis für alles Edle, was Menschenherz bewegt, wecken und fördern hilft. Mit sicherem Instinkt fühlte er, daß bei dem gewichtigen Inhalt, um den seine Kunst rang, bei seinem das heroische Element betonenden Schaffen die Wiedererweckung der Freskotechnik Lebensfrage sei, daß seine ins Große gehende, alle Einzelheiten unterdrückende Zeichenanlage nur bei ihm Genüge finden könne. Seine Sehnsucht im monumentalen Freskobilde sich ausgeben zu dürfen, ist noch in Rom in seltener Weise erfüllt worden.

Über das Unbehagen und die Mißstimmung der ersten römischen Monate hatte den Meister der Zusammenhalt mit einer Reihe von jungen Männern hinweggeholfen, die man damals die „Klosterbrüder" geheißen, die später in der Kunstgeschichte meist als „Nazarener" bezeichnet wurden. Es waren ausnahmslos Jünglinge aus deutschen Landen, schwärmerisch veranlagte, dabei zum Teil hochbegabte Naturen, die sich gefunden hatten, alle erfüllt von fliegenden Idealen. Auch sie waren dem Zwange der allherrschenden Akademien entflohen und suchten auf fremder Erde eine reinere Kunstweise zu finden, als deren Ziel ihnen die „christliche Malerei", die Verneinung der Zuchtlosigkeit im Denken und Leben vorschwebte. Die wundervolle Märchenpracht des romantisch verklärten Mittelalters war vor ihren geistigen Augen neu erstanden, die Ritter- und Sängerwelt der altdeutschen Burgen und Städte, über deren Wert das Aufklärungszeitalter in seiner nüchternen Verständnislosigkeit so kläglich abzuurteilen pflegte. Rom war das Ziel ihrer Sehnsucht; die alten deutschen Zeichner und Stecher, von Italienern Fra Angelico und andere Vorläufer Raffaels galten als erstrebenswerte Vorbilder, die nicht nur in ihren Formen, sondern in ihrem ganzen Denken nachgeahmt werden sollten.

Wie die Brüder sich in die alte Kunst vertieften, in der sie Kindlichkeit gepaart mit Mystik fanden, so versenkten sie sich auch in den alten Glauben der Kirche, deren Kultus sie gefangen nahm. Wie sie die Natur mit naiven Augen ansahen, wollten sie auch religiös unbefangen erscheinen, indem sie zum rückhaltslosen Glauben der alten Meister zurückkehrten. Durch mystische Kraft, durch priesterliche Zaubermacht schien ihnen selbst das Häßliche, Lächerliche, Armselige in Heiliges verwandelt. Was ihre Kunst erstrebte, suchten sie in ihrem Sein nach jeder Richtung zu betätigen, Leben und Erleben, das Ästhetische und das Praktische war für sie in eins zusammengefaßt, ihr schönheitliches Schaffen nur die Hülle, welche die innere Ergriffenheit ihres religiösen Empfindens durchleuchtete. Es waren die Tage, in denen die „Intellektuellen" zur katholischen Kirche übertraten; damals keimte die Bewegung, die in Frankreich länger als in Deutschland nachwirkte, die in Huysmans „La-Bas" und „La Cathédrale" jüngst noch Ausdruck gefunden.

Die Jünglinge waren in Rom zunächst in die Villa Malta, wenig später nach Sant' Isidoro, einem aufgehobenen Kloster, gezogen, dessen Zellen sie bewohnten, dessen Refektorium ihnen als gemeinsame Werkstätte diente.

Cornelius wurde von der Schar bald nach seiner Ankunft mit Freuden begrüßt und in ihrem Kreise willkommen geheißen. Er zog zwar nicht selbst in ihr Ordenshaus, sondern wohnte erst mit seinem Freunde Keller, später allein in einer Mietswohnung der Stadt, nahm aber an ihren Zeichenstudien, für die sie gegenseitig sich Modell standen, an dem lebendigen geistigen Austausch der Brüder immer regeren Anteil. Er hat den tiefgehenden Einfluß, den das Zusammensein mit den Freunden auf ihn

Abb. 29. Siegfrieds Tod. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. Zu Seite 28.

Abb. 30. Kriemhilde erblickt Siegfrieds Leiche. Federzeichnung.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 28.)

übte, nach Jahrzehnten selbst treffend charakterisiert, als er dem Grafen Raczynski schrieb: „Es ist mir unmöglich, den Kreis geistiger Entwicklung während meines Aufenthalts in Rom in kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist; ich spreche hier nicht bloß von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Charakteren, die getragen wurden von allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes damals in so reichem Maße darbot, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen besseren Gemütern so tief aufregte."

In den ersten Monaten freilich fühlte er sich noch hie und da innerlich etwas fremd in ihrem Kreise. Nach Xellers Abgang klagt er, daß kein lebendiges Wesen mehr in Rom sei, das „ihn so eigentlich erkenne und liebe“. Obwohl er treffliche Menschen zu Freunden habe, „gebreche es an jener Begegnung von tausend kleinen und großen Empfindungen und jenem beredten Schweigen, das alles ausspricht und alles versteht“. (Brief vom 15. Mai 1813.) Namentlich in religiösen Fragen mochte er nicht so ganz mit den anderen übereinstimmen. Cornelius, dem geborenen Katholiken, der sich in mancherlei inneren Kämpfen, bei aller Aneignung protestantischer Bildungselemente, treue Anhänglichkeit an den Kultus, in dem er erzogen, bewahrte, wollte der religiöse Über-

Abb. 31. Romeo und Julia. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. (Zu Seite 31.)

eifer, wie er sich fast stets bei Konvertiten findet, nicht recht behagen. Der ganze Glaubenswechsel vieler Freunde war ihm so wenig sympathisch, daß er eines Tages halb im Scherz, halb ernsthaft erklärte, wenn nun noch einer zum Katholizismus übertrete, werde er protestantisch werden. Dank des ruhigen, inneren Gleichmaßes, das er gefunden, faßte er sein Bekenntnis stets im großen, weiten Sinne, wollte er sich einen freien Blick für alle geistigen Strömungen erhalten. Er suchte stets auch in den Ideenkreis Andersdenkender einzudringen und machte sich kein Gewissen daraus, in fröhlicher Gesellschaft gelegentlich mit Thorwaldsen und Niebuhr auf „die Gesundheit des alten Jupiter zu trinken“.

Aber trotz einer leisen, anfänglichen Zurückhaltung fühlte sich Cornelius bald immer heimischer im Kreise der Nazarener, ließ er sich immer mehr von der milden Art

Overbeck. Cornelius.

Abb. 32. Overbeck von Cornelius, Cornelius von Overbeck gezeichnet.
(Zu Seite 38.)

ihres seitherigen Führers Friedrich Overbeck fesseln und gewinnen (Abb. 32). Diesem hatte wirklich der reine Glaube den Weg zu seiner Kunst gewiesen; Leben und Wirken sind bei ihm in harmonischer Einheit zusammengeschmolzen, sein ganzes Schaffen war nach Gurlitts Worten eine Opferhandlung, ein Opfer des Besten was am Menschen ist, dargebracht am Altar der Kirche. An der Echtheit seiner Hingabe, an der Lauterkeit seiner Überzeugung vermochte auch in der Folge niemand zu zweifeln. Gerade sein stilles, weltfremdes Wesen, die weiche Milde mußte den stürmischen Cornelius, der ganz Kraft und Feuer war, anziehen. So sehr das Streben der beiden Männer im letzten Endziel verschieden blieb, so wenig Cornelius in der Gesamtheit seines Schaffens den Nazarenern zugezählt werden darf, da er ja nicht gleich diesen eine neue kirchliche, sondern neue deutsche Kunst ersehnte, da sein nach allen Richtungen ausgreifendes Schaffen Klassizismus wie Christentum umspannte: in dem heiligen Ernst, mit dem sie sich der Ausübung ihrer Tätigkeit hingaben, sind sich die beiden Freunde willig begegnet. Jeden Sonnabend teilten sie einander mit, was sie die Woche über gemacht hatten und bekannten sich gegenseitig die Fehler, die jeder in den Werken des anderen bemerkte. Ein heiliger Ehrgeiz schwellte ihre Seelen, die in unermüdlichem Ringen sich nach unsterblichen Taten sehnten.

Das Zusammenarbeiten unseres Künstlers mit den Nazarenern ging zunächst mehr aufs Technische, als auf den stofflichen Inhalt der Kunst. Cornelius arbeitete in der Hauptsache, wie wir sahen, an den großen deutschen Zyklen weiter, widmete sich bei seinem Schaffen nicht viel mehr christlichen Motiven als dies etwa in Frankfurt geschehen.

In jenen Tagen entstand neben einer ganzen Reihe stoffverwandter Blätter auf Bestellung des Schweizers Honegger der prächtige Karton der „Enthauptung der heiligen Katharina", der sich jetzt in der großherzoglichen Gemäldesammlung zu Darmstadt (Abb. 34) befindet und zu dem die Berliner Nationalgalerie eine sorgfältige Umrißzeichnung bewahrt. Sie zeigt eine dramatisch bewegte Situation, wie sie der Künstler so sehr liebt, nur daß diesmal die Szenerie nicht der deutschen Vergangenheit, sondern der Legende entnommen ist. Wirkungsvoll ist der Gegensatz des an Etzel in den Nibelungen erinnernden alten Königs, der zum Abfall drängt und der lieblichen Jugend der glaubensstarken Jungfrau, die die gestellte Zumutung ablehnt und ihr Gesichtchen halb wegwendet, als ob sie sich dem Anblick des widerwärtigen Götzenbildes entziehen wollte. Bei dem verwilderten Henker daneben ist die Roheit fast naturalistisch zum Ausdruck

gebracht, während die Gruppe der Erschlagenen und Fliehenden wieder abgeklärtere Formen zeigt. Schöner noch wirkt des Apostels Paulus Abschied von der Gemeinde zu Ephesus auf Stift Neuburg, bei der die Leidenschaft der Empfindung neben dem Ausdruck ruhigeren Schmerzes und stiller Ergebung in scharfem Kontrast dargestellt ist (Abb. 35).

Abb. 33. Cornelius. Anonyme Bleistiftzeichnung.
Anscheinend aus seinem ersten römischen Aufenthalt. Im Privatbesitz.
(Zu Seite 38.)

Ölbilder jener Tage, z. B. die damals entstandene „Flucht nach Ägypten" der Galerie Schack (Abb. 36), für die Joseph Koch den landschaftlichen Hintergrund malte, zeigen wie der Meister auch bei der Verarbeitung eines Stoffes aus der christlichen Geschichte stets das Menschlich-Ergreifende — man sehe nur die liebliche Bewegung des Christkindes zur Mutter hin — zu fassen und wiederzugeben suchte. Im Herbst 1813 wurde dann, jedenfalls zu Orvieto, wohin sich Cornelius für einige Zeit zurückgezogen hatte, das große Gemälde begonnen, welches die Parabel der fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen zum Gegenstand hat. (Städtische Gemäldegalerie Düsseldorf.) Christus erscheint in seiner Glorie an der Paradiesespforte, wo er die Jungfrauen empfängt, die ihre Lämpchen hüteten, während die unvorsichtigen jammernd im Hintergrunde vor dem geschlossenen Portale warten. Das Bild ist trotz des Eifers, mit dem sich der Maler zunächst seiner Fertigung hingab, nie vollendet worden, da größere Aufgaben dafür dem Meister den Pinsel aus der Hand nahmen, er, wie er sich lachend ausdrückte, „Ölbilder nicht mehr malen wollte, als der Fresko-Teufel in ihn gefahren war".

Immer noch erwog damals Cornelius trotz der nunmehr seit zwei Jahren geschlossenen Freundschaft mit den Nazarenern den Gedanken, in die Heimat zurückzukehren, wenn möglich zunächst in Wien sich eine Wohnstätte zu gründen. Allein die Kriegswirren des Jahres 1813, die allerwegen herrschende Unsicherheit ließen ihn seine Wünsche stets wieder zurückstellen und es blieb ihm schließlich nichts übrig, als zu sinnen, wie er seine „babylonische Gefangenschaft" so würdig als möglich nutze. (Brief an Wenner 20. Oktober 1813.)

Ein halb Jahr später war es überhaupt mit den Reiseplänen vorbei, da, wie er sich ausdrückt (Brief an Wenner 24. Mai 1814), „die wichtigsten und ernsthaftesten Gründe, die ein Mensch haben kann, ihn bestimmten" sich in Rom zu vermählen. „In diesem Verhältnis kann ich nicht eher in mein Vaterland zurückkehren, als bis ein günstiges Geschick mir dort aufgeht. Hier im Süden lebt sich's leichter, besonders für

Abb. 31. Enthauptung der heiligen Katharina.
Karton, Darmstadt, Großh. Gemäldesammlung. (Zu Seite 38.)

einen Künstler auf dem Studentenfuß." Caroline Grossi, die Tochter eines Kunsthändlers, ist etwas über 20 Jahre sein Weib gewesen. Sie hatte „den Mut" ihm in seine Armut zu folgen, da der stolze Künstler es verschmähte, sich von den reichen Verwandten eine merkliche Mitgift geben zu lassen. Auch in dem mühseligen Ringen der Folgezeit stand sie ihm stets treu und sorgend zur Seite. Nach ihrem Tode hat Cornelius dann nochmals geheiratet und im späten Greisenalter, mit 78 Jahren, ist er zum dritten Male zum Traualtar geschritten, um ein blutjunges Mädchen zu ehelichen, das mit schwärmerischer Verehrung an ihm hing und ihn bis zum Tode pflegte. Frauenliebe und Frauentreue hat ihm in seinem langen Leben nicht gefehlt. Die sorgende Hausgenossin stand ihm stets zur Seite. Allein einen tieferen, nachhaltigen Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung, auf sein Schaffen scheint keine seiner Gattinnen geübt zu haben. Auch von anderen Frauen, mit denen er im Laufe seines langen Lebens in geistige Beziehungen trat, z. B. mit der Malerin Emilie Linder, scheint ihn keine bei seinen Arbeiten merklich gefördert zu haben, obwohl er sich gern über solche bei ihnen aussprach und gelegentlich meinte, „Helden und Künstler — im freisten und umfassendsten Sinn des Wortes — würden am besten von reinen weiblichen Seelen aufgefaßt und verstanden".

Welch mächtiger innerer Schaffensdrang ihn 1814 bald nach der Verehelichung beseelte, welch reiches Planen in seiner Seele fester und fester sich gestaltete, läßt am klarsten ein Brief vom 3. November 1814 erkennen, welchen er an den ihm geistesverwandten Feuerkopf, den beredten Anwalt neu keimender Ideen, an Joseph Görres richtete. „Ein unfehlbares Mittel gibt es," so schreibt er, „der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben: dieses wäre nichts anderes, als die Wiedereinführung der Freskomalerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael

in Italien war ... Käme mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich voraus sagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen, edlen Aufruhr in der Kunst gäbe; dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut. Schulen würden entstehen im alten Geiste, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmückten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamer Klöster, den Rat- und Kaufhäusern und Hallen herab alte, vaterländische, befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache, unserem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei."

Der eine Satz deutet all das an, was die junge Schar und ihr genialer Führer damals vom Fresko erwarteten. Gelang es den Freunden zunächst noch nicht eine ausgedehnte Arbeit in einem öffentlichen Gebäude irgendeiner deutschen Stadt zu finden, so ward ihnen doch in Rom selber über Erwarten schnell Gelegenheit zu bedeutsamem Tun geboten. Bald sollte der Künstlerbund auch nach außen als einheitliche Macht erscheinen, sollte er den Beweis liefern, ob die von ihm angebahnte Richtung tatsächlich leistungsfähig sei oder nicht.

Anno 1815 war Jakob Salomon Bartholdi als königlich preußischer Generalkonsul nach Rom gekommen und hatte in der Casa Zuccaro Wohnung gefunden, die fortan seinen Namen tragen sollte. Ob er, wie man lange meinte, zunächst nur den Entschluß faßte, einige Wände seiner Mietsräume mit lustigen Arabesken ausschmücken zu lassen und ihn Cornelius bestimmte, statt dessen große historische Darstellungen zu wählen, oder ob, wie neuerdings wahrscheinlich gemacht wurde, der Freskovorschlag von Bartholdi selbst ausging und den Künstlern, insbesondere Cornelius, nur Wahl und Behandlung

Abb. 35. Abschied des Apostels Paulus von der Gemeinde zu Ephesus.
Federzeichnung um 1813, auf Stift Neuburg. (Zu Seite 39.)

des Gegenstandes freigestellt blieb, läßt sich heute schwer entscheiden. Sicherlich hat auf beiden Seiten ein gut Stück Idealismus mitgespielt, da Bartholdi keineswegs in glänzenden Vermögensverhältnissen lebte, anderseits die Künstler für ihrer Hände Arbeit kaum soviel Geld — im ganzen 250 römische Taler — erhielten, daß sie notdürftig damit auskommen konnten. Aber um Geld und Geldeswert war es Cornelius und seinen Gesinnungsgenossen nicht zu tun. Sie jauchzten hell auf vor Freude über die ersehnte Gelegenheit, ganze Wände mit lebensgroßen Darstellungen schmücken zu dürfen.

Cornelius, der „Hauptmann der Schar", behielt die Leitung des Ganzen. Mit ihm und unter ihm arbeiteten Overbeck, Wilhelm Schadow und der jugendliche Philipp Veit, der jüngst erst nach der Tiberstadt gekommen war, aber sich sofort dem Kreis der Neuerer angeschlossen hatte.

Charakteristisch für den Meister ist die Wahl des darzustellenden Stoffgebietes, die ihm völlig freigestellt blieb. Obschon für ihn seiner innersten Überzeugung nach die christliche Anschauung die höchste Wahrheit war, obwohl sich gerade durch die in Rom verbrachten Jahre mehr und mehr in ihm die Einsicht gefestigt hatte, daß deren Verkündigung das erstrebenswerteste Ziel künstlerischer Tätigkeit sei, hat er damals, wo es galt, mit den neuen Kunstidealen zum ersten Male vor die große Öffentlichkeit zu treten, keinen Gegenstand der christlichen Geschichte zur Darstellung gewählt. Mit seinem feinen künstlerischen Instinkt mochte er sich sagen, daß neutestamentliche Bilder für ein allgemeines Gesellschaftszimmer einen zu ernsten Schmuck abgeben würden. So lag es denn nahe, vielleicht nicht ganz ohne Rücksicht auf des Generalkonsuls jüdische Abkunft, einen Stoff aus dem Alten Bunde zu wählen, der zugleich den Vorzug hatte, daß seine Gestalten und Begebenheiten allgemein in der Phantasie des Volkes lebten und daher die Künstler unmittelbar zu diesem durch ihre Bildwerke

Abb. 36. Die Flucht nach Ägypten. Ölgemälde.
München, Schackgalerie. Der landschaftliche Hintergrund von J. A. Koch. (Zu Seite 39.)

Abb. 37. Josephs Traumdeutung.
Entwurf zu dem Freskobilde in der Casa Bartholdi nebst der nicht ausgeführten Lünettenkomposition: „Die fetten Jahre". Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 41.)

sprechen konnten. Dabei ist es dann wieder bezeichnend für den Meister, daß er mit nie fehlender Sicherheit, wie früher, menschlich tief packende Motive aus dem unendlich weiten Darstellungsgebiet herauszuheben weiß, die rührende, sinnige Geschichte Josephs für die malerische Einkleidung wählte. Er selbst behielt sich für die Ausführung einmal die Szene, wie Joseph seine Träume von fetten und mageren Kühen, von vollen und leeren Ähren auslegt und dann den Augenblick, da er, zu Ehren gekommen, sich den Brüdern zu erkennen gibt.

Wenn beide Szenen in ihren wesentlichen Zügen bald fertig vor seinen Augen standen, so hat er doch um ihre künstlerische Ausgestaltung im einzelnen schwer und ernst gerungen, in nimmermüder Sorge sich betätigt, bis die Entwürfe seinen Idealen nahekamen.

Gerade die Traumdeutung läßt aufs deutlichste erkennen, wie er nach gewohnter Weise mehrere Lösungen der Aufgabe versucht. Bei einer zunächst entstandenen trefflich

in Deckfarben ausgeführten Komposition (Abb. 37) ist die Gruppe der Räte des Königs noch etwas zu reich und dicht aufgebaut, um ruhig, monumental wirken zu können; auch versinnbildlichen die Lünettenfelder noch in ihren Figuren und einer reichen Landschaft mit Obst- und Getreidefeldern die sieben fetten Jahre, deren symbolische Darstellung später Veit zufiel und von ihm glücklich gelöst wurde. Dagegen zeigt schon der in Darmstadt befindliche Karton (Abb. 38) eine Vereinfachung im Aufbau, eine weise Beschränkung, die das Fresko noch viel wirkungsvoller zur Geltung kommen ließ (Abb. 39). Wir schauen den König auf seinem Thron in quälendes Grübeln versunken. Zur Seite die Räte der Krone, die vergeblich nach Enträtselung der Träume geforscht und mit Staunen nun, halb unwillig, halb wohlwollend, den Worten des Erklärers lauschen, der ihnen gegenüber in stattlicher Jugendschöne, umwallt von braunem Mantel, die Lösung

Abb. 38. Josephs Traumdeutung. Umrißzeichnung zu dem Freskobilde der Casa Bartholdi. Darmstadt, Großh. Gemäldesammlung. (Zu Seite 44.)

an den Fingern herzählt. Der entscheidende Moment ist scharf erfaßt, alle Personen sind zu ihm in unmittelbare Beziehung gesetzt. Bei der Formgebung sind neben den Resultaten ersichtlichen Naturstudiums Anregungen aus italienischen Meistern, namentlich bei der Gestalt des Schreibers und der Gruppe der Räte unverkennbar.

Einheitlicher in den Elementen der Zeichenanlage erscheint das zweite Bild, das die versöhnende Schlußszene des Dramas zur Darstellung bringt (Abb. 40). Joseph, hinter dem wir die Gestalt des Stifters erblicken, steigt soeben von seinem Hochsitz herab und gibt in überquellender Empfindung sich seinen Brüdern zu erkennen. Während der kleine Benjamin in der hellen Freude kindlicher Unschuld sich umarmen läßt, kommt bei den übrigen Männern das Schuldbewußtsein über den begangenen Verrat zum Durchbruch. Je nach Temperament und Anlage treten wechselnde Empfindungen bei ihnen in den Vordergrund. Hoffnung auf Verzeihung, bange Erwartung, dumpfes Ergeben in das Schicksal, Angst, Schreck, Scham, Verzweiflung sind in ihren Gesichtern und Gebärden zu lesen. Des Meisters ganze Schöpferkraft feiert hier ihre Triumphe. Nach Veit

Valentins wohlbedachten Worten mag seit Lionardos Abendmahl kaum ein Werk diese Kraft der momentanen Wirkung, diese Mannigfaltigkeit der Empfindung einem einheitlichen Geschehen gegenüber, diese alle in demselben Augenblick mit gleicher Wucht durchdringende Gewalt der Entscheidung mehr geoffenbart haben.

Abb. 39. Joseph legt Pharaos Träume aus. Fresko der Casa Bartholdi, jetzt Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 44.)

Mit dem planvollen Entwerfen des Wandschmucks war es nicht getan. Es galt, die künstlerischen Gedanken nunmehr auf die Mauer festzubannen. Dies war nicht ganz einfach, da die Freskotechnik damals in Rom niemand zu beherrschen vermochte. Obschon Tiepolo, der Schöpfer farbenfreudigsten Wandschmucks, kaum 40 Jahre gestorben

war und auch seit dem Hingang von Raffael Mengs, der diese Malweise zuletzt geübt hatte, nur wenige Jahrzehnte verflossen waren, wußte sie damals niemand mehr zu meistern. Ein alter Maurer, der noch unter Mengs tätig gewesen, soll die Klosterbrüder über den richtigen Bewurf der Wände belehrt haben.

Fresken werden auf nassen Kalk gemalt und zwingen dadurch, daß das frisch angeworfene Kalkfeld vor dem Trockenwerden fertig gestellt, der Rest abgeschlagen werden muß, zu raschem, vorwärtseilenden Schaffen. Die Ausführung muß von vornherein auf das Ganze gerichtet sein, bei jedem Tagwerk soll möglichst ein in sich geschlossenes Stück des Bildes vollendet werden. Wollte man etwa mitten in Behandlung einer Fleischmasse oder in lichter Gewandung abbrechen und den Kalk erstarren lassen, so würde bei Fortführung des Bildes am andern Tage eine Naht deutlich sichtbar bleiben. Auch darf man gewöhnlich nur einfache Erden zu Farben benutzen, da solche aus pflanzlichen und tierischen Stoffen vom Kalk zu sehr angegriffen werden.

Nachdem die Freunde das ungewohnte Arbeiten im Kleinen erprobt, sorgfältige Skizzen in Wasserfarben hergestellt hatten, wurden die Zeichnungen ins Große übertragen, genau kopiert und mit Hilfe der so erhaltenen Pausen zunächst die Umrisse auf den weißen Mörtel übertragen, der dann, solange er Nässe hielt, farbig weiterbehandelt wurde. Es war ein mühseliger Weg, verglichen mit der Art wie Michelangelo die Decke der Sistina schuf, der die bewegten Figuren hinreichend beherrschte, um nach den ersten Entwürfen unter Verzicht auf die Zwischenstufen direkt ans Malen der Deckenflächen gehen zu können. Gerade die peinlich fleißige Arbeitsweise veranlaßte Cornelius, der Form besser vorzuarbeiten und vorzudenken als der Farbe, gewöhnte ihn daran, für all seine Freskenzyklen jene großen Kartons auszuführen, auf die er dann, namentlich im Alter, sein ganzes Können verwandte. Dadurch entsteht später

Abb. 40. Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen.
Fresko der Casa Bartholdi, jetzt Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 41.

Abb. 41. Dante und St. Bernhard gelangen durch Vermittelung der heiligen Jungfrau zur Anschauung Gottes.
Umrißzeichnung für die geplanten Deckengemälde der Villa Massimi. Wiedergabe nach der Lithographie von Eberle. (Zu Seite 52.)

ein gewisser Zwiespalt in seinem Arbeiten, da Wandmalerei und Kartonzeichnung trotz ihrer Verwandtschaft nicht denselben ästhetischen Gesetzen folgen, die Bedingungen des schönheitlichen Eindruckes, der interesseloses Wohlgefallen erregt, bei dem Farbenbilde andere sind als bei der ausgeführten Kohlenanlage. Sicher würden die großen Wandzyklen des Meisters anders wirken, wenn er sie gleich den ersten Künstlern der Renaissance unmittelbar auf die Freskowirkung berechnet hätte, aber dann wären auch nicht jene wunderbaren Kohlenzeichnungen entstanden, die nicht nur als Hilfsmittel für die farbige Ausgestaltung dienten, sondern als in sich vollendete Kunstwerke betrachtet werden dürfen.

Die Fresken der Casa Bartholdi sind seit 1884 von ihren Wänden gelöst und in einem eigenen Raum der Berliner Nationalgalerie zusammengestellt. Wer an lichtem Sonnentage denselben betritt, nicht mit der vorgefaßten Meinung, sich selbst, die eigene Kunstanschauung in den Werken wiederzufinden, sondern mit dem Willen die Fresken ruhig in ihrer Eigenart wirken zu lassen, wird sich auch heute durch ihre schlichte, hohe Schönheit gefesselt fühlen. Es ist eine andere Kunst, als die welche Raffael und Michelangelo, Correggio und Tizian, Rubens und Rembrandt gegeben, eine fremd klingende Melodie, die neben den bekannten Weisen unser Ohr berührt. Und doch wird uns mehr und mehr begreiflich, daß die Fresken damals einen neuen Aufschwung unserer Kunst einleiteten, daß sie alles vordem von Deutschen gegebene für den Augenblick in den Hintergrund treten, die Leistungen von Mengs wie Carstens, Barock wie Rokoko zu Vorstufen und Afterkunst in der Vorstellung jener Tage werden ließen. Zum ersten Male seit langen Zeiten war von Deutschen nicht gefällige Augenblickskunst geschaffen, sondern ein großes, ernstes Monumentalwerk. Bei jeder Rückkehr zu den Bildern, bei

wiederholtem Anschauen der beiden Fresken von Cornelius fühlen wir immer deutlicher, wie hoch Cornelius über die mitstrebenden Genossen Oberbeck, Veit, Schadow hinausragt, obschon auch diese ihr Bestes gaben, wie siegreich ihr Schöpfer aus dem bitteren Kampfe mit dem zeugungsunfähigen Akademiewesen hervorgegangen war, mit wie viel Recht er sich für den Anbahner einer neuen Kunstentwicklung halten durfte.

Rein auf ihre Farben hin betrachtet zeigen die beiden Wandbilder den Meister schon als den, der er sein Leben lang geblieben, als Koloristen im Gegensatz zu den vielgeschätzten Luminaristen, als naiven Farbenfreund im Unterschied zu den Lichtsuchern. Die Art der Beleuchtung wirkt in keiner Weise bestimmend auf die Komposition, die Lokalfarben sind nicht einem Gesamttone untergeordnet, stehen ungebrochen,

Abb. 42. Dantes Eintritt in das Paradies unter Beatrices Führung.
Umrißzeichnung für die geplanten Deckengemälde der Villa Massimi zu Rom. Wiedergabe nach der Lithographie von Eberle. (Zu Seite 52.)

teilweise unvermittelt nebeneinander. Man fühlt ganz deutlich wie Cornelius die lichten, unserem Auge vielfach grell scheinenden Farben liebt, wie er sie, fast möchte man sagen, um ihrer selbst willen an die Wand setzt; diese Gewohnheit ungebrochener Tongebung kehrt in den späteren Glyptothekfresken und in der Ludwigskirche noch verstärkt wieder. Besonders die „Wiedererkennung“ zeigt die ungewohnte Buntheit, wie sie Cornelius eignet, während bei der „Traumdeutung“ ein tiefes Blaugrau in verschiedenen Schattierungen vorherrscht; sie wirkt daher ruhiger, majestätischer namentlich beim ersten Anschauen als das Nachbarbild.

Die Farbenskala ist, jedenfalls bewußt, dem dargestellten Gegenstand angepaßt: düstrer, schwermütiger bei der Rätsellösung, heller, vordrängender bei der belebten Bruderfindung. Es fehlt diesen Bildern, wie selbst dem größten Teil des Renaissancewandschmucks die Lebensillusion, alle die weichen Übergänge, wie sie die Ölfarbe hervorzuzaubern vermag, dafür üben sie eine teppichartige, stark dekorative Wirkung.

Der Erfolg des Wandschmucks in der Casa Bartholdi entsprach den Erwartungen, die sich Cornelius gemacht hatte; der Spott der Zweifler verstummte, schlug bald in laute Bewunderung um. Noch ehe die Ausmalung der Stanze vollendet werden konnte, hatte sich bereits ein neuer Auftraggeber gefunden.

Der päpstliche Hof, der damals eine ganze Reihe von Aufgaben an die Klassizisten, besonders an Thorwaldsen vergab, hatte den jungen Kunst- und Glaubenseiferern keine Gunst bezeugt. Erst nach dem Erfolg der Josephbilder ließ Cornelius durch Canova Freskoarbeiten im Vatikan anbieten. Nahezu gleichzeitig stellte aber ein römischer Nobile, Marchese Massimi, auf Anregung des Kronprinzen von Bayern, den Kunstgenossen eine größere Aufgabe; es sollten in drei Zimmern seiner Villa in der Nähe

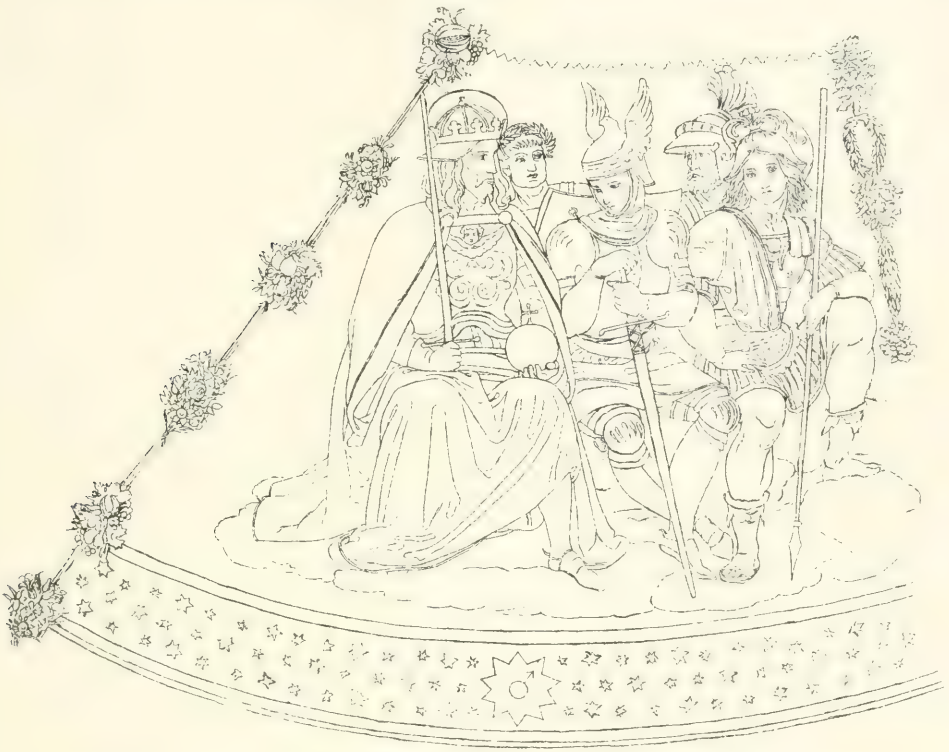


Abb. 43. Sphäre des Mars und Jupiter.
Umrißzeichnung für die geplanten Deckengemälde der Villa Massimi zu Rom. Wiedergabe nach der Lithographie von Eberle. (Zu Seite 52.)

von San Giovanni in Laterano Decke und Wände mit Darstellungen aus den Hauptwerken der größten epischen Dichter Italiens, Dante, Tasso und Ariost, geschmückt werden. Freudig folgte Cornelius diesem Anerbieten, das ihm tausend Skudi ohne die Auslagen für Maurer und Gerüste bringen sollte; er hoffte bei dieser Gelegenheit „von Rom aus neuerdings zu zeigen, wie er in seinem Vaterlande könne gebraucht werden". „O daß es dieses Umweges bedarf, daß die schönsten Jahre meines Lebens zuerst in einer unendlichen Sehnsucht müssen verloren gehen, und dann das Ausland für eine geraume Zeit meine besten Kräfte in Anspruch nehmen muß. Daran erkenne ich leider auch, daß ich ein Deutscher bin," schreibt er mit einer gewissen Wehmut an den alten Freund Wenner (Brief 20. Februar 1817). Und wenig später: „Ich bin bei der Freskomalerei der glücklichste Mensch, und hätte ich nur einen Bissen Brot, so würde ich nicht mit unsern berühmtesten, mit Orden, Würden und Reichtümern überhäuften Malern des Jahrhunderts tauschen. Ein höheres prophetisches Gefühl

lebt in meiner Brust, daß die Kunst von dieser Seite zu einem neuen, schönen Leben durchbrechen wird."

Trotz dieser rückhaltlosen, opferfreudigen Hingabe an seine Arbeit, trotz der glücklichen Stimmung, die bei aller Leibesnot die Oberhand behält, wären seine Kräfte in jenen Tagen vielleicht dennoch aufgezehrt und ungenutzt zerrieben worden, hätte ihm damals und in kommenden Jahren nicht ein Mann zur Seite gestanden, der seine Fähigkeiten mit sicherem Auge erkannte, rückhaltlos bei anderen für ihn warb, der sich immer und überall ihm als wahrer, echter Freund erwiesen: der preußische Gesandte B. G. Niebuhr. Ein warmer Sonnenglanz umfließt diese Gestalt, wie sie uns aus den Schilderungen des Meisters entgegenleuchtet, wie sie nach den eigenen Briefen des Staatsrats vor unseren Augen ersteht.

Zu den glücklichsten Ereignissen seines Lebens zählte Cornelius die Begegnung mit diesem Mann ohne Fehl und Tadel, dessen Liebe er als ein unverdientes Geschenk des

Abb. 41. Dante und Beatrice vor Petrus, Jakobus und Johannes.
Umrißzeichnung nach Dantes Paradies für die geplanten Deckengemälde der Villa Massimi zu Rom.
Wiedergabe nach der Lithographie von Eberle. (Zu Seite 52.)

Himmels betrachtete. Man darf getrost behaupten, daß der Umgang mit Niebuhr Cornelius gesellschaftlich und geistig zu der Freiheit vollends emporhob, deren er in der Folgezeit für sein allumspannendes Planen und Schaffen bedurfte.

Niebuhr war im Oktober 1816 zu Rom eingetroffen, hatte gleich am 18. des Monats als Ehrengast der Siegesfeier der deutschen Künstler beigewohnt und war dabei mit Thorwaldsen und Cornelius näher bekannt geworden. Zu letzterem fühlte er sich bald mehr und mehr hingezogen, da er in ihm mit sicherem Blick einen „in jeder Hinsicht frischen und mächtigen Geist, frei von aller Beschränktheit" erblickte. Cornelius seinerseits freute sich des traulichen Zusammenseins mit dem geistvollen, warmherzigen Manne, dessen Haus den Mittelpunkt geselligen Behagens bildete.

Schon sehr bald nach der Ankunft überschaute der Gesandte die schwierige finanzielle Lage der kleinen deutschen Künstlerkolonie; er suchte mit Einsetzung seiner ganzen Persönlichkeit dieselbe zu bessern, den Freunden zu helfen. Bereits am 30. November 1816 wandte er sich an das Departement des Kultus und öffentlichen Unterrichts in Berlin mit der Frage, ob es sich ermöglichen lasse, die Studiengefährten, deren Wünsche

äußerst bescheiden wie ihre Bedürfnisse gering seien, mit der Ausschmückung der Mauern des neuen Domgebäudes, einiger Zimmer des Schlosses oder des großen Saales der Universität zu betrauen. Für Cornelius, der sich nicht verderbe, um für den Geschmack der hierher kommenden Fremden zu arbeiten, der aber darum auch äußerst dürftig lebe, erbittet er eine besondere Gunst; zu seinem Vorteil wünscht er, ohne, wie er betont, von dem Meister dazu beauftragt zu sein, die Übersendung einer angemessenen Summe, um dagegen ein Werk nach eigener Wahl zu arbeiten und zu senden. Staatsminister v. Altenstein zeigte sich nicht abgeneigt, dachte daran die Künstler etwa zur Ausschmückung der Garnisonskirche in Potsdam zu berufen und sandte auch 300 Taler, um dafür ein Bild des Meisters zu kaufen. Da gerade kein Ölgemälde vollendet war und er den Künstler seinen größeren Arbeiten nicht entziehen wollte, verwandte Niebuhr

Abb. 45. Adam — Stephanus, Paulus — Moses.
Umrißzeichnung nach Dantes Paradies für die geplanten Deckengemälde der Villa Massimi zu Rom
Wiedergabe nach der Lithographie von Eberle. (Zu Seite 52.)

die erhaltene Summe sinngemäß zum Ankauf des Kartons der Wiedererkennung Josephs durch die Brüder, den heute die Berliner Nationalgalerie bewahrt. Wenn dem Maler auch der norddeutsche Ort „fatal" erschien, so war er doch über Eröffnung dieser neuen Aussicht „sich in den seligen Regionen der Kunst ergehen zu dürfen" hocherfreut und gern bereit, Probearbeiten zu liefern.

Inzwischen war der Vertrag mit Massimi über die Ausmalung seiner Villa geschlossen worden, der den Künstler zu neuer Arbeit spannte, ihm aber keine Erleichterung seiner pekuniären Verhältnisse brachte, da der Kontrakt „außer der geringen Bezahlung auch sonst noch einige Unbequemlichkeiten hatte, unter anderm die, daß nicht im voraus bezahlt wurde" (an Wenner 22. Oktober 1817). Wieder half Niebuhr, der unermüdlich für den Freund Opfer brachte, über den harten Anfang hinweg, und zwar in einer Weise, daß Cornelius mit aller Muße sich seinen Arbeiten widmen konnte. Er mietete für den Meister, der durch Geldmangel und Krankheit in der Familie sehr niedergedrückt war und unter nervöser Abspannung litt, für den Sommer 1817 in Frascati

eine Wohnung, wo er im Kreis der Seinen, fern vom fieberschwangeren Rom seinen Zeichnungen leben konnte. Man begreift wohl, wenn Cornelius damals schreibt: „Ich würde nicht den Mut haben, die Arbeit für Massimi zu unternehmen, wenn ich an Niebuhr, der unaufhörlich auf Mittel denkt, mir behilflich zu sein, nicht eine mächtige Stütze hätte.“ In jenen Tagen reifte in Cornelius der Entschluß, dem Freunde auch ein äußeres Zeichen des Dankes zu geben, ihn um Annahme seiner bis dahin „gelungensten, mit zärtlicher Liebe vollendeten Arbeit“ zu bitten. Wenn er die Faust-Zeichnungen dem Dichter des Dramas in aufrichtiger Begeisterung gewidmet hatte, so durfte er die Nibelungen dem Staatsrat Niebuhr „als geringes Zeichen einer unbegrenzten Verehrung, Liebe und Dankbarkeit darbieten“. Für alle Zeiten ist damit das Gedenken an den Freundesbund beider Männer gewahrt worden.

Im Spätherbst 1817 widmete sich Cornelius, obgleich er noch an der Fertigstellung des zweiten Freskobildes der Casa Bartholdi zu arbeiten hatte, bereits mit Eifer der neuen Aufgabe, den *Bildern zur Divina Commedia des Dante*, des herrlichen Weltgedichtes, an dessen bildnerischer Umgestaltung sich schon so viele vordem versucht hatten. Die Seitenwände wollte er mit Darstellungen aus dem Inferno und Purgatorio schmücken, dem Paradiso blieb die Decke vorbehalten. Rasch fügten sich die Vorarbeiten, so daß bald der Plan der ganzen Anlage im Geist des Meisters erstand.

Zur Ausführung sind indessen nur die Zeichnungen des Paradieses gekommen, die später in den Besitz des Königs Johann von Sachsen (Philalethes) kamen. Sie erschienen in den von Eberle lithographierten Umrissen mit Erläuterungen von Ignaz Döllinger in deutscher und französischer Ausgabe 1830 bei Börner in Leipzig. In großen Karton wurden auch hiervon nur einzelne Szenen übertragen.

Am 26. August 1817 berichtete der Künstler selbst ausführlich über den Stand seiner Arbeit (an Wenner): „Die Zeichnung zum Paradies ist im Kontur fertig; ich habe es gleichsam in die Malerei zu übersetzen gesucht, und gestrebt allem Metaphysischen eine Gestalt zu geben, ohne ihm die symbolische Bedeutung zu nehmen oder zu schwächen. Ich rücke den Beschauer auf jene Stelle des Himmels, wo er denselben mit allen Seligen, Heiligen und Engeln in Gestalt einer Rose übersieht. Im innersten und höchsten Himmel ist Dante und St. Bernhard, welche durch Vermittlung der heiligen Jungfrau zur Anschauung Gottes gelangen (Abb. 41). Ich zeige die drei Personen der Gottheit selbst, nicht die drei Ringe des Dante. Dieses, gleichsam als Mittelpunkt und Schlußstein des Ganzen, wird von einem Kreis von Cherubimköpfen eingeschlossen. Von da aus gehen die vier großen Strahlen, die aber wie oben erwähnter Kreis architektonisch gehalten und ebenfalls mit Engeln angefüllt sind, nach dem Charakter der neun Chöre, welche die Himmel tragen und bewegen. Die vier Räume, die daraus entstehen, werden jeder noch einmal durch einen reichen Feston von Blumen, Früchten und Vögeln geteilt, der ebenfalls sich von der Mitte nach den vier Ecken der Decke zieht. Auf diese Weise erhalte ich nun acht Felder, welche nach der Einteilung des Dante von Heiligen und Seligen ausgefüllt sind, so daß sie einen Kreis um das mittlere Bild ziehen und so die Rose bilden. Um die ganze Decke geht ein großer Reif; gleichsam eine Milchstraße von Sternen und unter jedem Chor der Abteilung der Heiligen sieht man dasjenige Gestirn, worin Dante sie versetzt.“ Sodann werden die Füllungen der acht Felder von Cornelius beschrieben, wie Dante an der Seite Beatricens schwebend in den ersten Kreis des Himmels steigt und dort die Jungfrauen findet (Abb. 42), wie weiter in den Sphären der Gestirne sich die Erwählten aufhalten. Im vierten Felde beispielsweise, dem Weltraum der Planeten Mars und Jupiter, wohnen die christlichen Helden und Fürsten, Karl der Große, Konstantin, Gottfried von Bouillon, Josua und Judas Makkabäus (Abb. 43). Im sechsten Felde sieht man Dante und Beatrice im Zeichen der Zwillinge, wo ersterer von Petrus, Jakobus und Johannes in seinem Glauben, seiner Hoffnung und Liebe geprüft wird (Abb. 44). In den beiden letzten Abteilungen finden sich dann eine Reihe von Heiligen aus dem Alten und Neuen Bunde, beginnend mit Adam (Abb. 45), schließend mit Johannes dem Täufer. Wie der Künstler hinzufügt, sollte „dies alles nur ein Drittel des Ganzen sein“. Auch gedachte er die Zeichnungen „nach

Abb. 46. Karton zu den geplanten Dantefresken der Villa Massimi. Leipzig, Städtisches Museum.
(Zu Seite 53.)

Art der alten Miniaturen in Wasserfarben auszumalen, weil diese Gattung der der Freskomalerei am nächsten kommt".

Die drei ausgeführten Kartons, die je zwei Felder (Abb. 46) (Leipzig und Düsseldorf) und das jetzt verschollene Mittelbild darstellten, zeigen den Künstler von einer ganz neuen Seite. Hatte er bisher das Leben im Streben und Kampf zu erfassen gesucht, so trat nunmehr zum ersten Male die Darstellung des nach irdischem Ringen gewonnenen Friedens in den Vordergrund seines Schaffens. Die Propheten und Sibyllen wie die Ignudi Michelangelos mögen ihm als Vorbild gedient haben, nicht soweit, daß sich seine Schöpfung als einfache Kopie und Nachahmung jener unsterblichen Gestalten erweist, aber doch insofern als er verwandte Ziele mit ähnlichen Mitteln zu erreichen trachtet. Die ganze Anordnung der Decke, wie wir sie aus den erhaltenen Entwürfen unter Zuziehung der eigenen Schilderung des Meisters ersehen, zeigt schon das merkwürdige Gefühl für Architektonik, für sachgemäße Raumgliederung, das alle seine späteren Werke auszeichnet.

Der Gedanke des Künstlers, daß er nach Übernahme der Fresken für Massimi endlich „auf dem so längst ersehnten Punkt sei, eine große und reiche Arbeit, die in jeder Hinsicht alle seine Wünsche erfüllte, mit Liebe und Ruhe ausführen zu können", sollte sich nicht verwirklichen. Noch bevor an die Übertragung der Entwürfe gedacht werden konnte, beginnt jenes merkwürdige Auseinanderstieben des Freundeskreises, das seinen tiefsten Grund in der trotz aller Harmonie vorhandenen inneren Verschiedenheit der Anlagen und Bestrebungen hatte. Schadow verließ Rom, Overbeck trat von den letzten Bildern zurück, Cornelius ward zu Größerem berufen, noch ehe er den ersten Pinselstrich in der Villa getan. Wenn so der Teil der Aufgabe, in dem er seine dramatische Kraft hätte entfalten können, Hölle und Fegfeuer, nicht einmal bis zum Festhalten der geplanten Entwürfe gediehen, so ist doch auch das nur in seinem Geiste Entstandene für die künstlerische Entwicklung sicher nicht ohne Bedeutung geblieben. In der gedachten einheitlichen Gestaltung eines für die Anschauung so schwer bildsamen und verschiedenartigen Stoffes bahnte sich jene Leichtigkeit an, mit der er kurz darauf seine großen Entwürfe für die Glyptothek fertigen sollte.

Nach seinem Rücktritt übernahm J. A. Koch die Ausführung von Hölle und Fegfeuer, für die Decke trat Philipp Veit ein, der nach den eben abgelegten Proben seines Könnens im Braccio nuovo des Vatikans wohl wert erscheinen durfte, das Paradies darzustellen. Veit behielt im allgemeinen die Einteilungen des Freundes bei, hat aber doch manch einschneidende Änderung getroffen. Ein Vergleich zwischen seinen

Arbeiten und des Cornelius Entwürfen ist für die Erkenntnis beider Künstlernaturen ungemein lehrreich, kann hier aber nur in wenigen Strichen angedeutet werden.

Cornelius scheut sich bei keinem der im Anschluß an eine Dichtung entstandenen Werke — wie wir dies schon in den Erstlingsschöpfungen Faust und Nibelungen sahen — dem eigenen Genius zu folgen. Er schließt sich niemals genau an die Erzählung an, schafft sie vielmehr frei um, soweit dies für die eigentümlichen Mittel und Ausdrucksweise seiner Kunst notwendig erscheint. Er ist keineswegs einfacher Illustrator, sondern neuschaffender Maler. So drängte er auch im Paradies die Planetensphären zusammen, um Raum für das Empyräum zu gewinnen, wo wir die herrlichen Mannesgestalten des Alten und Neuen Bundes erblicken. Viel weiter noch geht die Abweichung im Mittelbild, wo Cornelius die Mutter Christi zwischen Gottvater und dem Sohn zeigt, während sie bei Dante nur einen Blick zum ewigen Lichte sendet, wo der Maler im Unterschied zum Dichter, der die Wesenheit Gottes nur in ahnungsvollem Stammeln

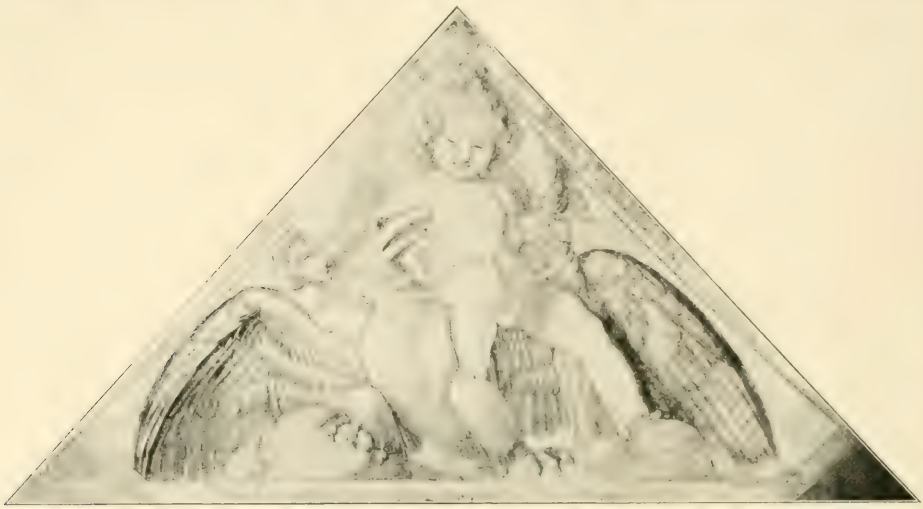


Abb. 17. Eros mit dem Adler. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 62, 71.)

andeutet, die Personen der Dreieinigkeit leibhaftig zur Darstellung bringt. Veit lehnt sich im einzelnen viel genauer an die Strophen des Paradieses an und zeigt auch in der Gesamtanlage ein immer weitergehendes Streben, dem Dichter so treu als möglich zu folgen. Er weiß sich ihm in der Tat geschickt anzupassen, allein die freie Schöpferkraft, die Empfindung selbständiger künstlerischer Machtfülle, wie sie sich bei Cornelius stets geltend macht, geht dabei verloren. Am charakteristischsten ist wohl die Tatsache, daß Veit alle Personen ohne Unterschied stehen läßt, während bei Cornelius alle Gestalten der Seligen sitzen, nur Dante und Beatrice bei dem sehr lebendigen Hereinschweben in die Sphären und der Prüfung vor den Aposteln aufrechte Haltung zeigen. Veit wollte sich offenbar auch hier dem Dichter anschließen, bei dem die Seligen auf- und niederwallen. Cornelius dagegen empfand richtig die Notwendigkeit, die Erzählung des in der Zeit weiterschreitenden Epos nach den Ausdrucksmitteln der auf den Raum angewiesenen bildenden Kunst umzuwandeln, das Nacheinander der Dichtung in das Nebeneinander der Malerei überzuführen. Er gewann damit, ganz abgesehen von dem größeren Reichtum der Formen, die das verschiedenartige Sitzen der Gestalten gewährt, die Möglichkeit, den Unterschied der vorwärtseilenden Wanderer und der mit ewiger Ruhe beglückten Seligen schon in der einfachen Erscheinung anzudeuten. Gerade sein Abweichen von dem Gang der Dichtung offenbart ein tiefes Verständnis für des großen Florentiners Schöpfung, wie für die Mittel seiner eigenen Kunst.

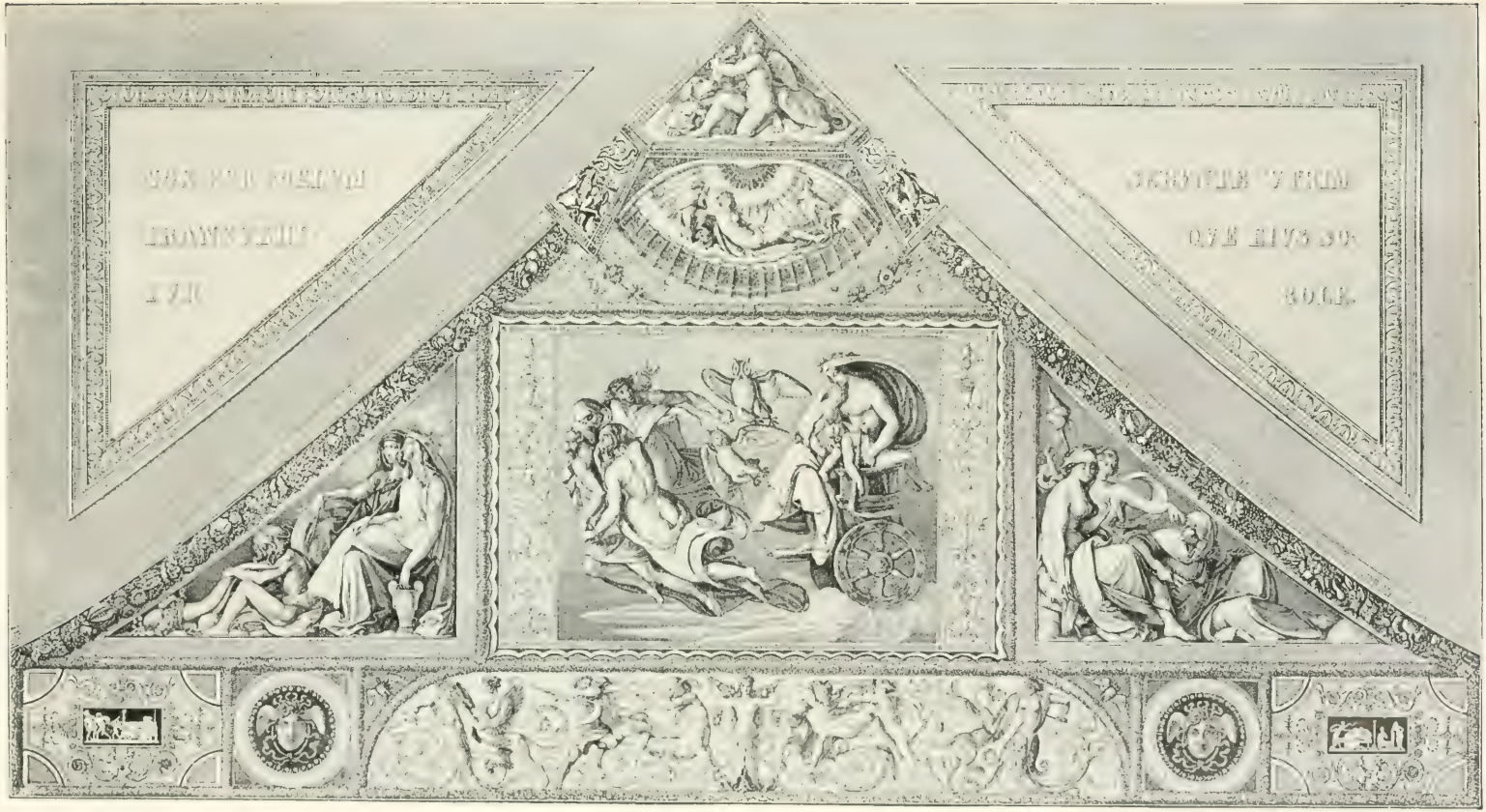


Abb. 18. Ein Zyklus des Götterſaals der Glyptothek zu München.
Im Dreieck: Eros mit Cerberos. In der Muſchel: Hore des Winters. Im Viereck: Die Nacht. Links: Hekate, Nemeſis und Harpokratos. Rechts: Die Parzen. Sockelarabeske: Genius der Nacht mit kämpfenden Tiergeſtalten. Nach dem im Verlag des Bibliographiſchen Inſtituts zu Leipzig erſchienenen Stich. (Zu Seite 62.)

III.

Sommertage des Glücks.

Die Fresken der Casa Bartholdi, die Pläne für Massimi durften Cornelius soweit befriedigen, als sie bei vorläufig geringem Lohn Ansehen und Freunde brachten, die Aussicht auf lohnendere Tätigkeit für die Zukunft verbürgten. Steckte sich der Künstler keine höheren Ziele, so durfte er mit dem römischen Aufenthalt allmählich ganz zufrieden sein. Allein seine Pläne griffen viel weiter. Er sah in seinem italienischen Schaffen nur die Vorstufen kommender Kunstbetätigung, die der Monumentalmalerei den Weg nach Deutschland bahnen sollte. „Die Kunst des eigenen, heißgeliebten Vaterlandes sollte nach seinem Willen endlich aufhören, eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und niedere Modezofe zu sein"; er selber wollte ihr Reformator werden, der jede Möglichkeit eines Kompromisses mit der seitherigen Gedankenarmut und Pfuscherei ausschlösse. Die Hoffnung auf Verwirklichung dieser Aussichten hat er niemals, selbst nicht in den besten römischen Tagen, aufgegeben. Stets hoffte er Erlösung aus seiner „Gefangenschaft". Am klarsten ist seine damalige Stimmung in ein paar Stammbuchversen ausgedrückt, die er einem scheidenden Landsmanne ins Gedenkbuch schrieb:

„Kommt ihr zurück ins Vaterland, so grüßet, Freund,
Die Guten alle, die noch mein gedenken.
Auf freien Höhn, im dunkeln, heil'gen Wald,
Beim Rauschen deutscher Ströme denkt an mich.
Doch kommt ihr an den schönen, stolzen Rhein,
So grüßt den Alten, rufet meinen Namen
Mit lauter Stimme in die dunkle Flut,
Sprecht ihm von meiner Sehnsucht nach der Heimat;
Und tretet ihr zu Cöllen in den Dom,
O, so gedenket meiner vor dem Herrn,
Auf daß ich heimgelang' ins Land der Väter."

Abb. 49. Der Morgen. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 62, 69.)

Wer diese Zeilen liest, begreift den Jubel, in den der Meister ausbricht, als sich ihm die Aussicht eröffnete, an die Spitze einer Kunstschule in Köln berufen zu werden. Freilich verwirklichte sich diese Hoffnung so wenig, wie die Hoffnung an das neugegründete Städelsche Institut zu Frankfurt am Main zu kommen. Es bedurfte des Eingreifens eines ebenso kunstsinnigen wie mächtigen Mannes, um ihm das lang ersehnte Arbeitsfeld in Deutschland zu eröffnen. Hatte seither Niebuhr, sein treuer Berater, der alles gab und nichts für sich verlangte, versucht, beim preußischen Ministerium einen größeren Auftrag für ihn zu sichern, so tritt nunmehr eine zweite Persönlichkeit ihm nahe, die in anderer Weise, aber ebenfalls aufs nachdrücklichste sein künstlerisches Schaffen förderte, die des Gesandten Wunsch, daß der Maler für die norddeutsche Vormacht gewonnen werde, zunächst durchkreuzte. Im Januar 1818 kam Kronprinz Ludwig von Bayern nach Rom, eine der merkwürdigsten Erscheinungen von allen, die im neunzehnten Jahrhundert auf deutschen Fürstenthronen gesessen.

Der junge Wittelsbacher war eine hochbegabte Natur, die mit unermüdeter Empfänglichkeit alle die neuen politischen, kirchlichen, künstlerischen Ideale in sich aufnahm, die der gärenden Zeit entstiegen. Unter den Gaben seines jederzeit erregbaren Geistes war aber eine, die alle übrigen beherrschte, die seinem Leben Halt und Richtung gab: die Liebe zur Kunst. Er war einer jener Auserwählten, die der Genius der Schönheit schon in der Wiege mit leisem Kuß berührt, damit sie ihm ihr ganzes Dasein weihen. Solange Ludwig lebte, hielt ihn der edle Ehrgeiz gefangen, den schlummernden Farben- und Formensinn der Zeitgenossen zu wecken, die Welt des Schönen wieder einzuführen in die Gewohnheiten des Volkes, das trotz unsterblicher Werke seiner Dichter und Tonsetzer noch vielfach kümmerlich, ohne rechten Geschmack dahindämmerte. Die besten Künstler suchte er in seine Residenz zu ziehen, um immer neue Aufgaben

Abb. 50. Der Mittag. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 62, 69.)

ihnen zu eröffnen. Er hat dieselben nie glänzend bezahlt, sprach es offen aus, sie sollten sich schämen, nach Brot zu gehen, aber er verzichtete auch selber auf fast alle Genüsse des Wohllebens, um die Kosten für seine Kunstwerke zu erübrigen. Weil er groß dachte von der sittigenden Macht der Kunst, bestimmte er ihre Werke nicht für wenige Auserwählte, sondern für alle Stände, lehnte er es stets ab, für die Sammlungen Eintrittsgelder zu erheben oder zum Schutz der kostbaren Denkmäler Wachtposten aufzustellen. Seine Bayern sollten sich gewöhnen, das Schöne zu ertragen und es allmählich lieben lernen. Wenn er trotzdem nur in gewissen Grenzen seinem großen Ziele nahekam, wenn er beispielsweise nicht zu hindern vermochte, daß zwischen seinen marmornen Prachtbauten die dürftigen Wohnhäuser des damals wenig wohlhabenden bayerischen Adels stehen blieben, so lag das weniger an seiner Person als an den ganzen Zeitverhältnissen, die seinen Plänen wenig entgegenkamen, ihnen zum Teil direkt widerstrebten. Die Kunst, als edelste Blüte reinmenschlicher Tätigkeit, hängt mit den materiellen Grundlagen des Völkerlebens aufs innigste zusammen; selbst das Einsetzen einer mächtigen Herrscherpersönlichkeit vermag deren Aufschwung bei vorhandenem Tiefstand wirtschaftlicher Kultur nicht mit einem Male hervorzuzaubern. Die weiten Straßen und großen Plätze des neuen Münchens mußten wunderlich erscheinen, solange der bürgerliche Verkehr den hochfliegenden Plänen des Königs noch nicht zu folgen vermochte. Aber auch der unstete Wille des Bauherrn selber, die brennende Ungeduld, mit der er hastig zum Abschluß des Halbvollendeten drängte, um weiteren Aufgaben Raum zu schaffen, tat seinen Werken Abbruch, da die noch ungeschulten Hände ihrer künstlerischen Schöpfer nachsichtiger Geduld bedurft hätten. Auch war der Auftraggeber gelegentlich allzusehr auf sein eigenes Ansehen bedacht, stellte jedem, der etwa den „Großwesir" spielen wollte, gleich einen Nebenbuhler entgegen und lähmte so manches urwüchsige Schaffen.

Aber bei allen menschlichen Schwächen war es doch eine reiche Zeit voll kühnen Wirkens und fröhlichen Hoffens, die Ludwig der Kunst in seinen Landen bereitete, bleibt es sein unvergessenes Verdienst, des Cornelius Schöpferkraft gewonnen und ihr eine Heimstätte in seiner Residenz errichtet zu haben. Die Fresken der Casa Bartholdi und die Vorarbeiten für das Dantezimmer der Villa Massimi ließen ihn den Mann erkennen, der seine Pläne für München auf dem Gebiet der Malerei durchführen konnte. Während noch Niebuhr in treuster Freundschaft bei der preußischen Regierung für Cornelius warb, um ihm die Direktorstelle an der neuerrichteten Kunstakademie in Düsseldorf zu sichern, trug der Kronprinz dem Meister an, die drei Hauptsäle des eben in der Isarstadt entstehenden Prachtbaues zur Aufnahme von Skulpturen des griechischen und römischen Altertums mit Fresken zu schmücken. Der Vertrag mit Massimi wurde auf sein Betreiben gelöst und Cornelius im April 1818 für die Münchener Sache gewonnen. Inzwischen zeigte man sich in Berlin den Plänen Niebuhrs geneigter; allein die Entscheidung des Ministers traf erst im Herbst 1819 in Rom ein, als Cornelius bereits Ludwigs Drängen zur Übersiedelung nachgegeben und sich auf den Weg nach München gemacht hatte. An ein Abbrechen der Beziehungen zum bayerischen Hofe war nicht mehr zu denken. Cornelius wandte sich daher zur Regelung seiner Angelegenheiten am 29. Oktober 1819 selbst an den Minister. Sein vermittelnder Vorschlag, der ihm eine Doppelstellung ermöglichen sollte, ward angenommen, und er, der solange in freigewählter Verbannung geweilt und sich vergebens nach einer Schaffensstätte in Deutschland gesehnt hatte, kehrte als Umworbener nach Deutschland zurück, erhielt mit einem Male zwei Wirkungskreise, die ihm abwechselnd den Einfluß seiner Kunstanschauungen und den Erfolg ihrer praktischen Betätigung sicherten. Er wurde Direktor der neuen Kunstschule in Düsseldorf und behielt seine Aufgaben in München. Während der Wintermonate unterrichtete er und bereitete die eigenen Arbeiten vor, in den Sommermonaten kam er nach München und übertrug die entstandenen Entwürfe mit den besten seiner Schüler in Freskotechnik. In freudigem Hochgefühl schreibt er, als sich ihm solche Aussichten eröffnen, an Wenner: „Endlich hat die Stunde geschlagen, wo ich nun ins Vaterland zurückkehre und dort unmittelbar im Weinberge unserer Kunst arbeiten und

wirken soll." „Durch einen doppelten Ruf kehre ich auf eine doppelt ehrenvolle Weise in die Heimat zurück."

Mit allen Ehren ward der Vierzigjährige in der Isarstadt empfangen. Die erste Zeit seines dortigen Schaffens gestaltete sich für ihn zu einer unangefochtenen Herrscherperiode. Die großen Mittel, die er in Händen hielt, wußte er so zu gebrauchen, daß alles sich vor seinem Genius bedingungslos beugte. Selbst wo die Übermacht seiner Stellung ihm Neider schuf, begegnete er nirgends überzeugten Gegnern, die ihn mit Geschick oder Glück bekämpfen konnten. Die jungen Talente Deutschlands scharten sich freudig unter das Banner, das er stolz entfaltete und niemand hielt zurück mit der Bewunderung für die Werke, die sie gemeinsam mit dem Meister schufen.

Allein was Cornelius in jenen Sonnentagen des Glücks voll freudigen Hoffens erstrebte, hat sich doch nur zum Teil verwirklicht; die Erwartungen, die er grade auf seine Lehrtätigkeit setzte, erwiesen sich größtenteils als trügerisch. Nur das eigene Schaffen sollte ihm vollauf gelingen. Der Künstler sah wohl ein, daß es ein Widerspruch gegen sein ganzes bisheriges Auftreten sei, wenn er sich zur Übernahme der Direktorstelle an einer der von ihm verfemten Akademien entschloß, ohne deren völlige Umgestaltung anzubahnen. Er mußte suchen, die Schüler vor der bekämpften Verflachung zu bewahren, sie mit der geistigen Kultur alter und neuer Zeit bekannt zu machen.

Abb. 51. Der Abend.
Fresko im Göttersaal der Glyptothek zu München. (Zu Seite 62.)

Aber obwohl er von dem preußischen Ministerium, wie von den Münchener Behörden nach Übernahme der dortigen Direktorstelle anstatt des 1824 verstorbenen Peter v. Langer kräftig unterstützt wurde, erzielte er doch nur bedingte Erfolge. Einmal gelang es ihm nur zeitweise, geeignete Kräfte für die Hilfswissenschaften, deren Wert er für die künstlerische Weiterbildung wohl erkannte, für Kunstgeschichte, Mythologie usw. zu gewinnen. Noch seltener konnte er aber geeignete Mitarbeiter im praktischen Lehramt der Malerei finden. Die römischen Freunde waren über der Tätigkeit in der Villa Massimi zu Männern herangereift, deren Wege auseinanderliefen. Overbeck, an den er dachte, verwahrte sich dagegen, daß ihm etwa das Malen von Heidengöttern zum Schaden seiner Seele zugemutet werde. Veit, den Cornelius vorschlug, wurde vom König nicht genommen. Schnorr, der schließlich nach München kam, bewahrte sich im voraus seine Selbständigkeit. So blieb Cornelius in der Hauptsache bei aller Lehrtätigkeit ganz auf seine eigenen Kräfte angewiesen.

Eine andere Schwierigkeit lag in seinem Vertrauen auf die allsiegende Gewalt der monumentalen Kunst, in seinem entschiedenen Willen, nur die Freskomalerei, die für ihn den ganzen schönheitlichen Wirkungskreis umspannte, zu pflegen, jede andere Art des Flächenschmucks als Kleinkram beiseite zu lassen. Die Genremalerei der „Fächler", d. h. „der Maler, denen die Kunst nicht in ihrer Allheit und Einheit erscheint, sondern die sich ein Fach auslesen und dafür allein arbeiten", erschien ihm stets als Zeichen des Verfalls, den man nimmer fördern dürfe. „Denn die Kunst duldet keine Trennung, sie ist ein Ganzes und kann nicht stückweis erfaßt werden." „Darum ist das Fächeln keine Kunst und gehört auch in keine Akademie."

Des Meisters ganze Lehrtätigkeit war eigentlich nur für ihn selbst zugeschnitten, für Menschen seines Geistes und seiner Befähigung. Sie hätte getaugt, wenn jedem der Schüler das Talent zur Monumentalmalerei gegeben gewesen wäre, das doch nur die wenigsten besaßen. Den meisten von ihnen paßte des Cornelius großzügige Art nicht besser als etwa klein Däumling eine Ritterrüstung.

Eine Reihe von Jahren ging alles noch verhältnismäßig gut. Die jungen Leute, die sich dem Titanen rückhaltlos anschlossen, bildete er zu ganz tüchtigen Hilfsarbeitern aus, wenn er sie auch nicht mit seinem schöpferischen Geiste beseelen konnte. Je nachdem ihre Probestücke in Winterszeit ausfielen, durften sie im Sommer sich bei den in den Rheinlanden, in Bonn und andern Plätzen übernommenen Arbeiten betätigen oder in München beim großen Werke helfen, dem Meister sein Tagespensum durch Untermalung vorbereiten, Nebensachen in einem Deckengemälde ausführen, Blumen- und Fruchtschnüre nach eigener Wahl, ja selbst kleinere Bilder nach eigener Erfindung fertigen. So mußte eine Mosaikarbeit entstehen, die nicht allenthalben den einheitlichen Charakter wahrte, da nicht alle Helfer die Schwierigkeiten der Technik rasch zu überwinden vermochten, die wenigsten fähig waren, bei der Ausführung der Art und Auffassung des Lehrers sich leicht und sicher anzupassen.

Immerhin ist das erste Jahrzehnt des Düsseldorfer und Münchener Aufenthaltes im ganzen überaus glanzvoll verlaufen. Cornelius nahm eine führende Stellung im Kunstleben jener Tage ein, wie sie selten einem Maler vergönnt war. Von 1820 an entstanden in München die großen Freskenkreise, an die wir zunächst denken, wenn wir uns an des Meisters Namen erinnern, die den Höhepunkt seines Schaffens im Mannesalter kennzeichnen.

Noch in Rom hatte er unter dem Eindruck von Raffaels Farnesina, die er „ein göttlich Werk“ nannte und der farbigen Entwürfe des Giulio Romano zum Palazzo del Te mit den Entwürfen für den Wand- und Deckenschmuck der Glyptothek begonnen. Klenze, deren Erbauer, sandte Grundriß und Maße, so daß der Maler mit den Vorarbeiten nicht zu zögern brauchte. Die Fresken sollten die Vorhalle zieren, die jetzt den Eintritt von der Rückseite des Gebäudes vermittelt, da der ursprünglich für dort gedachte Haupteinlaß später an die Gegenseite verlegt ward, und sich noch auf zwei rechts und links von ihr liegende Prachtsäle verteilen. Letztere sind quadratisch mit einspringenden Eckpfeilern angeordnet und mit rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt. Es entstehen so in jedem Raume vier Gewölbeviertel und drei Spiegelflächen oder Lünetten. Die vierte Spiegelfläche wird durch ein gleichgroßes Fenster ausgefüllt.

Anhalt für die Stoffwahl des geplanten Wandschmuckes bot der Zweck der Glyptothek; dieselbe sollte der

Abb. 52. Leukothea, Klytia und Hyakinthos. Karton für den Götterſaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 62.)

Sammlung antiker Skulpturen, insbesondere von Plastiken der griechisch-römischen Glanzzeit dienen. Fußend auf Hesiods Theogonie und den homerischen Gesängen schuf der Meister eine wundersame Bilderdichtung, ein hohes Lied von der Menschen Leid und Kampf, sobald sie Göttlichem sich nahen.

Auf den ersten Blick will es scheinen, als sei der rasche Sprung aus Dantes Paradies in die frohe Welt der Heidengötter ein sehr gewaltsamer gewesen. Und doch hatte gerade die Vertiefung des Künstlers in die unerschöpfliche Gedankenwelt der Divina Commedia, in ihr versöhnendes, allumspannendes Wesen ihn aufs beste für das neue Schaffen vorbereitet. Dante betrachtete ja bekanntlich die heidnische Entwicklung nur als eine dem älteren Kulturzustande entsprechende Vorahnung und Verkündigung der Wahrheit, die mit Christus in die Welt kommen sollte. Seiner einheitlichen Weltanschauung erschienen die geistigen Bewegungen der Antike als in ihrer Art berechtigte Glieder im großen Bau der Weltordnung, keineswegs als ein Gegenspiel zur echten Offenbarung. So mochte bei Lektüre des großen Italieners in Cornelius die Idee keimen, daß die christlichen Grundgedanken nicht immer am biblischen Gegenstande haften, daß sie in jeder Verhüllung sich offenbaren können. Was lag für ihn dann näher, als das Ringen der Menschheit mit dem göttlichen Funken, der in jeder Seele schlummert, als das Walten der Gottheit in mythischer Verkleidung zur Einführung in den künftigen Wohnraum der antiken Götter- und Heldengestalten zu wählen, eine hinreißende Ouvertüre zu schreiben, die das Auge des Beschauers auf die ihm sich öffnende Schönheit würdig vorbereitet. Der Kampf des Ewigen mit dem Irdischen, die Vernichtung und Erlösung: das sind die Probleme des Welträtsels, deren Darstellung Cornelius sich zum Ziele setzt.

Der kleine Vorraum zeigt die Bildung des Menschen, den Pallas Athene mit dem Hauche der Gottheit beseelt, durch Prometheus, aber im Verein damit das Nahen des Unheils, das die ersten Leidenschaften durch Öffnen der Pandorabüchse heraufbeschwören. Der Riß zwischen irdischer und himmlischer Natur ist geschehen. Ihrer erneuten Vereinigung, die Peleus und Thetis vollziehen, folgen nur grausige Kämpfe, Streit und Zerstörung, endlich Vernichtung, wie sie im trojanischen Kriege erschütternd zutage treten. Der andere Saal weist auf die Versöhnung, schildert, wie es einzelnen hochbegnadeten Sterblichen gelingt, mit Hilfe der höchster Begeisterung entstammenden Kunst die Götter zu rühren, den Hüter der Totenwelt zu bezaubern und die allverschlingenden Gewalten des Meeres zu bezähmen. Aber erst der Sohn des höchsten Gottes, der Befreier Herakles, vermag nach unsagbaren Mühen in des Himmels Herrlichkeiten ein-

Abb. 53. Apollon und Daphne. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 62, 69.

bringen und als Lohn seines tatenreichen, arbeitsamen Erdenringens ewige Jugend, Unsterblichkeit zu erlangen. Das vielgestaltete Walten des Göttlichen in den drei Reichen der Kroniden und die Aufnahme des Retters der Menschheit im Kreise der Seligen bringt der „Göttersaal" zur Anschauung.

Die letztgenannten Darstellungen hat der Meister zuerst behandelt und ihre malerische Durchführung im Jahre 1823 vollendet. Den äußeren Anhalt für die wohlgelungene Stoffverteilung bot die Konstruktion des Kreuzgewölbes, das durch seine Gurten vier große Felder bildet, die nach den Wänden zu sich stark verbreitern und dort die senkrecht aufsteigenden Bogenfelder treffen.

In die Höhe, als den Anfang der Entwicklung, setzt Cornelius das weltschaffende Prinzip, die Urkraft, von der alles ausgeht: Eros, den Gott der Liebe. Viermal wiederkehrend umfaßt er die Symbole des Wassers, Feuers, der Luft und Erde. Mit der Bändigung des Delphins und Adlers (Abb. 47), des Pfaues und Cerberus (Abb. 48) beginnt er seinen Siegeslauf in der Welt, tritt er die Herrschaft an über deren Elemente.

Diesen entsprechen in den nächstfolgenden Trapezfeldern die Horen der vier Jahreszeiten, denen jedesmal als Hauptbilder eines Gewölbeviertels in ungefähr quadratischen Feldern die Tageszeiten folgen. Der Morgen: Eos-Aurora auf ihrem Wagen von Göttinnen geleitet, die Tau aus ihren Krügen über die Erde gießen (Abb. 49). Der Mittag: Phöbus-Apollo in strahlender Herrlichkeit auf dem Viergespann, soeben aus dem Tierkreis tretend (Abb. 50). Der Abend: Selene-Artemis mit Hesperos von schüchternen Rehen gezogen, umschwebt von verhüllten Paaren, welche die Dämmerung unter ihrem bergenden Schleier zusammenführte (Abb. 51). Endlich die Nacht: Hekate auf dem Eulenwagen, ihre Kinder Schlaf und Tod in den Armen, von den Gespenstern der Träume umschwärmt (Abb. 48).

Jeder dieser Hauptszenen fügen sich zwei Dreiecksbilder an, die zu dem Mythos der betreffenden Gottheit in Beziehung stehen. Zu den schönsten gehören die Szenen neben dem Sonnengott: Leukothea, Klytia und Hyazinth, die durch die Liebe des Phöbos den Tod erleiden (Abb. 52) und anderseits Daphne, die, von Apollo ereilt, sterbend niedersinkt, um sich in den Lorbeerbaum zu verwandeln, zwei Gruppen von rührender Schönheit (Abb. 53). Auch die Parzen zur Seite der Nacht (Abb. 48) oder Aktäon, den die belauschte Göttin der Keuschheit in einen Hirsch verwandelt (Abb. 54) und Artemis, die zu dem schlummernden Endymion herabgestiegen, während Amor den Jagdhund zurückhält, damit er die Göttin nicht verrate (Abb. 55), sind großartig ersonnen und feinfühlig in den Raum komponiert.

Den Abschluß der Decke bildet der vierte Ring, ein Arabeskenfries, der

Abb. 51. Artemis von Aktaon überrascht. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 62, 69.)

den Kampf der himmlischen Kraft mit den finsteren Gewalten der Elemente schildert und die Fähigkeit des Meisters zeigt, auch das Nebenwerk durch ornamentale Gestaltung der Menschen- und Tierfiguren dem Ganzen glücklich einzufügen (Abb. 48, 56).

Den Abteilungen der Decke entsprechen auf drei Seiten die kreisförmigen Wandbilder, die den Blick in die Reiche der Götter erschließen, wo der Mensch mit ihnen auf ihrem eigenen Gebiete in die Schranken tritt. Herakles wird in den Olymp aufgenommen, in dem die Himmlischen ihn begrüßen, Hebe den Trank der Unsterblichkeit reicht, Jupiter mit dem Becher Willkommen winkt, während Juno noch zögernd unversöhnt zu zweifeln scheint, ob sie ihm freundlich begegnen darf (Abb. 57). Neben dem Olymp die Wasserwelt. Arion auf dem Delphin lockt die Geschöpfe des Meeres, die den von Fabeltieren gezogenen Triumphwagen des Poseidon und der Amphitrite geleiten (Abb. 58). Während über das Meer ein frisches Rauschen zieht, ein freudiger Taumel, eine jauchzende Bewegung alle Gestalten durchbebt, waltet in Plutos Schattenreich dämmernde Ruhe, herrscht tiefe Stille über all dem unendlichen Träumen. Auf diesem schönsten der Wandbilder (Abb. 59, 60) erbittet Orpheus durch sein Lied die tote Gattin vom Herrn der Unterwelt zurück. Die Macht des Sanges erreicht ihren Höhepunkt. Der noch finster blickende König ist durch ihn gebannt, während Persephone in sehnsüchtiges Sinnen versunken seine Rechte faßt. Die Danaiden rasten bei ihrer sonst ruhelosen Arbeit, die nimmermüden Erinnyen scheinen zu schlafen, und selbst der vielköpfige Höllenhund läßt sich beschwichtigen. Nur die Totenrichter zur Linken üben ihr strenges Amt parteilos, unbekümmert, wie zuvor.

Der „Heroensaal" schildert entgegen dem ursprünglichen Wunsche des Königs, der die Behandlung mehrerer Sagen nebeneinander wünschte, nur die berühmteste Tat der alten Heldengeschlechter, den trojanischen Krieg, um den sich die anderen Mären versunkener Zeiten wie der Chor um den Führer scharen, bloß in den Arabeskenfüllungen durch kleine Szenen angedeutet (Abb. 65).

Das Rundbild im Zentrum der Decke stellt den Ursprung des Krieges dar, die ungemein zart und sinnig behandelte Brautnacht der Eltern des Achilles — man denke zum Vergleich an Giulio Romanos Vermählung Alexanders mit Roxane —, die sich leise aneinanderschmiegen, während Eris den verhängnisvollen Apostel der Zwietracht ins Gemach schleudert.

An seinem Rande beginnt die Vierteilung mit grau in grau gemalten Vorspielszenen, dem Urteil des Paris (Abb. 61), der Hochzeit des Menelaos und der Helena mit dem Treuschwur der Freier, die auf die Braut verzichten (Abb. 62), der Flucht des Paris und der Helena, endlich

Abb. 55. Artemis und Endymion. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 62.)

der Opferung der Iphigenie (Abb. 64). An sie schließen sich nun in den vier Gewölbefeldern je zwei durch die breiten Arabeskenstreifen (vergl. Abb. 63, 65) getrennten Hauptbilder, die, vielfach in freier Umgestaltung der homerischen Dichtung, ohne die strenge historische Folge zu beachten, Szenen des Krieges, Götter wie Helden vorführen

Wir sehen, wie der unter Weiberkleidern versteckte Achill bei den Töchtern des Lykomedes durch den listigen Odysseus entdeckt wird, der neben dem Geschmeide für Mädchen auch Waffen der Männer feilbietet (Abb. 66). Durch die Freude über die erhaltene Wehr verrät sich der junge Held, während die Mädchen sich am Geschmeide ergötzen. Daneben werden Ares und Aphrodite von Diomedes verwundet, während Pallas, die Freundin der Achäer, und das Kronidenpaar deren Mißgeschick belächeln (Abb. 68), eine der am wenigsten befriedigenden Szenen, da sie zu willkürlich mit Zeit und Raum umspringt, auch im Ausdruck nicht glücklich geraten ist. Zeus, der allein Wachende, sendet, um den beleidigten Achill zu rächen, dem Agamemnon ein täuschendes Traumgesicht in Nestors Gestalt, das den König zum gefahrbringenden Kampf anfeuert. Ein schöngestalteter Morpheusknabe hebt dem Schlummernden die Decke von den Augen, um ihm die Truggestalt zu zeigen (Abb. 67). Menelaos hat Paris, den Räuber seiner Ehre, im Zweikampf zu Boden geworfen. Schon holt er aus zum tödlichen Wurfe, da verhüllen Aphrodite und Eros den Besiegten mit einem Schleier, der ihn dem Blick des Verfolgers entzieht (Abb. 69). Der Zweikampf des Telamoniers Ajax mit Hektor, der zu Boden geworfen wird. Während Apoll den gefallenen Schützling aufrichtet, gebieten die Herolde unter Hinweis auf die einbrechende Nacht des Streites Ende (Abb. 70).

Abb. 56. Ephesische Diana mit Figuren und Tiergestalten.
Sockelarabeske im Götterssaal der Glyptothek zu München. (Zu Seite 63.)

Daneben der schlafende Diomedes, den Agamemnon und Nestor zum nächtlichen Kriegsrat rufen (Abb. 71). Hektors Abschied von Andromache, die sich bekümmert an seine Schulter schmiegt. Der kampfbereite Trojerfürst hält sein Söhnlein Astyanax in den Armen, das erschreckt durch den Helmbusch des Vaters nach seiner am Boden knieenden Amme verlangt (Abb. 72). Zuletzt wohl das schönste der ganzen Zwickelbilder. König Priamos kniet vor dem bei dem gefallenen Patroklos wachenden Überwinder seines Sohnes, um dessen Leichnam für die Bestattung zu erbitten (Abb. 73). Wie ganz anders ist hier Cornelius der Ausdruck des tiefsten Vaterschmerzes, der wehmütigen Trauer um den toten Freund gelungen als etwa Carstens, der den äußeren Vorgang dreißig Jahre früher in ganz ähnlicher Weise behandelte (Rotstiftzeichnung Berlin, Nationalgalerie).

Diese Szenen der acht Bogenfelder erweisen, wie für Cornelius bei seinen großen Gedankenkreisen jedwedes Einzelgeschehen nur in seinen Beziehungen zum Ganzen Wert hat, wie er um der höheren Einheit willen ohne irgendwelches Bedenken willkürlich mit Zeit und Raum schaltet, wie er unbekümmert symbolische Figuren dem in den Bildern dargestellten geschichtlichen Geschehen einflechtet, wo immer die Gedankenfolge solches zu erheischen scheint.

Den Abschluß findet der Zyklus in den drei großen Wandgemälden. Das erste Bogenfeld schildert den Zorn des Achilleus (Abb. 74). Es ist die Szene, mit der die Ilias so machtvoll einsetzt. Der König durch Geburt und der König durch Kraft entzweien sich im Grimm, aus dem alles Unheil im griechischen Heere entsteht. Als Ursache von Apollos Zorn, der das Heer der Achäer durch die Pest verwüstet, hat der Seher Kalchas in der durch Achill berufenen Ratsversammlung der Fürsten die Kränkung des Priesters Chryses bezeichnet. Dessen Bitte um Rückgabe seiner dem Agamemnon als Beute zugefallenen

Abb. 57. Zeus, als Herrscher des Olymp. Bogenfeld im Göttersaal der Glyptothek zu München. (Zu Seite 63, 70.)

Tochter hatte dieser unter höhnenden Worten zurückgewiesen. Der König gibt nun nach, langt aber als Ersatz Briseis, Achills Gefangene. Aufs äußerste gereizt greift der nach verdem Schwerte, wird jedoch durch Athene beschwichtigt und kehrt nun den Freunden verächtlich den Rücken, um fortan nicht weiter in ihren Reihen zu kämpfen. Cornelius faßt das alles in einem Momente zusammen. Wir sehen den knieenden Priester, den Seher Kalchas, den unbeugsamen Agamemnon und den wütenden Achill, den die herbeischwebende Freundin besänftigt, ringsum die Versammlung der griechischen Helden und im Hintergrund, zu dem Thersites hinweist, sogar noch den zürnenden Apoll, wie er die Kränkung seines Dieners mit den Todespfeilen rächt. Allein gerade wegen der Fülle der Erscheinungen, die innerhalb seiner Fläche zu nahe aneinanderstoßen, befriedigt dieses Bogenfeld trotz prächtiger Einzelheiten am wenigsten von den dreien.

Viel einheitlichster ist der leidenschaftliche Kampf um des Patroklos Leichnam erdacht (Abb. 75). Machtvoll kommt der Zusammenprall der Kämpfenden, das langsame Weichen der Achäer, die den gefallenen Freund wegtragen, das siegessichere Anstürmen der Trojaner, die sich endlich der Bedränger zu erwehren meinen, zum Ausdruck. Da im

Abb. 58. Poseidon, der Beherrscher der Wasserwelt. Bogenfeld im Göttersaal der Glyptothek zu München. Zu Seite 63, 70.

Abb. 59. Orpheus im Hades.
Karton für ein Bogenfeld im Göttersaal der Münchener Glyptothek.
Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 63, 70.)

Abb. 60. Orpheus im Hades. Bogenfeld im Göttersaal der Glyptothek zu München.
Nach dem im Verlage des Bibliographischen Instituts zu Leipzig erschienenen Stich von Eugen Eduard Schäffer. Zu Seite 63, 70.

Abb. 61. Urteil des Paris. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 63.)

Augenblick höchster Not erscheint Achill, der Feinde Schrecken, auf der Höhe der Mauer den Griechen als Retter. Waffenlos, aber geschützt von den Blitzen der Pallas Athene wird er durch die Macht seiner Persönlichkeit im nächsten Augenblick die Anstürmenden zur Flucht wenden. Welch ein Abstand zwischen diesem leidenschaftlichen Gewühl der Streiter und der heiteren Ruhe, wie sie die Kompositionen des Göttersaales beherrscht. Es ist, als wäre die Kampfeswut selber in die Phantasie des Künstlers gefahren und hätte ihn in den Heroenstreit hineingerissen.

Den Trojanern naht endlich das lang hingehaltene Verhängnis (Abb. 76, 77). Schon sind die eindringenden Belagerer Herren der Stadt. Auf der Höhe der Burg von Ilion ziehen sie das Los um die Beute, bemächtigen sie sich der Königsfamilie. Erschlagen liegt Priamos im Schoß eines sterbenden Sohnes. Sein Enkel Astyanax, der ohnmächtig niedergesunkenen Andromache Kind, wird eben von Neoptolemos über die Mauer geschleudert. Zur Rechten Helena, die Anstifterin des Unheils, schamvoll an eine Säule geschmiegt, im Mittelbilde auf den Stufen des Tempels Hekuba mit dreien ihrer Töchter, die sich angstvoll an die Mutter klammern, während Ajax bereits die Hand nach Polyxena ausstreckt. Im Hintergrund ragt hoch über allen die Seherin Kassandra, die kommendes Unheil vergebens voraussagte. Nach Vollendung dieser Prachtfigur, für die dem Meister nach eigenem Bekenntnis die Dramengestalt des Äschylos vorschwebte, wurde er von dem entzückten König durch Überreichung des Zivilverdienstordens in den Adelsstand erhoben. Viel packender erscheint uns heute die gramversunkene, still vor sich hinbrütende Hekuba, die schmerzdurchwühlte Frau und Mutter, die im Übermaß unabwendbaren Leides, wahnsinniger Qualen zu Stein erstarrt scheint. Eine versöhnende Schlußnote zu der grauenvollen Tragödie gibt nur der in der Dämmerung des Tempelbrandes fliehende Anchises mit seinem Sohne.

Was bei kunstkritischer Betrachtung dieses bildnerischen Weltgedichtes am ungeteiltesten unsere Bewunderung erregt, ist die wundersame Raumbeherrschung, das einzigartige Kompositionstalent, das Cornelius hier noch glänzender als bei früheren Gelegenheiten betätigt. Er zeigt nicht nur ein tiefes Verständnis für den Gedankeninhalt seiner Aufgabe, sondern eine überraschende Begabung bei Ausnutzung bestimmt gegebener architek-

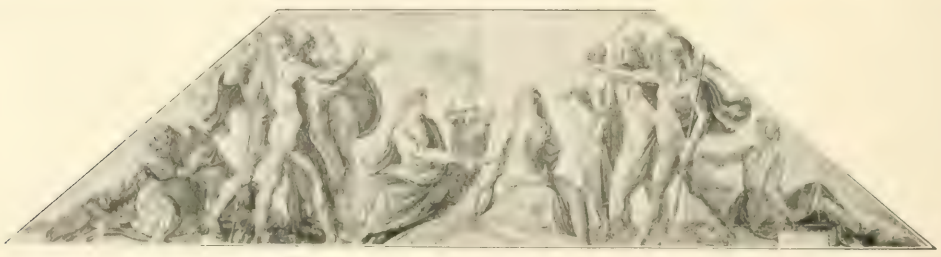


Abb. 62. Vermählung des Menelaos und der Helena. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. Zu Seite 63.

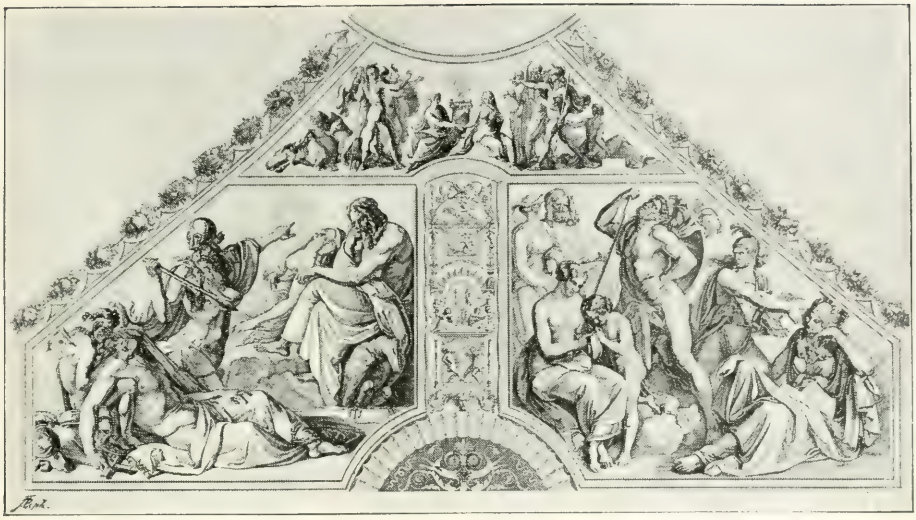


Abb. 63. Übersicht der Freskenanordnung im Heldensaal der Glyptothek zu München.
Nach dem im Verlage des Bibliographischen Instituts zu Leipzig erschienenen Stich. (Zu Seite 64.)

tonischer Flächen. In der Casa Bartholdi reiht sich die Erzählung der Hauptmomente zwanglos nebeneinander, in Villa Massimi sollte das einfache Gewölbefeld eines Zimmers malerisch geschmückt werden, in der Glyptothek dagegen waren die Raumverhältnisse die denkbar ungünstigsten. Unregelmäßige Vielecke mit einschneidenden Bogenstücken waren zu füllen, Muscheln und Halbkreise bildnerisch zu gestalten. Ohne jede Schablone hat Cornelius diese schwierige Aufgabe gelöst. Alle die verschiedenen schwer zu behandelnden Flächen sind ohne fühlbaren Zwang verwendet. Das Zusammentreten der Figuren fügt sich so mühelos den gegebenen Räumen ein, daß es den Anschein erweckt, als könnten sie überhaupt nur in dieser Weise sich finden, als müßten sie es auch tun, wenn die Umrahmung der architektonisch begrenzten Flächen wegfiele und sie sich ganz ungehindert im freien Raum ergehen könnten. Wie sachgemäß und doch raumentsprechend ist beispielsweise die Überraschung der Artemis durch Aktäon angeordnet, der aus dem Dickicht die badenden Nymphen erschaut, wie feinempfunden wirkt die Szene, da Artemis den schlummernden Geliebten im Schoße hält, wie lebensvoll erstehen ringsum die Kampfesbilder im engen Zwickelfelde. Nirgends ist dem Gegenstande Gewalt angetan und selbst wo der Künstler dem Raume zuliebe von der Tradition abweicht, etwa statt der fliehenden Daphne ein liegendes Mädchen sich des Gottes erwehren läßt, erscheint die Situation nicht gequält, sondern unbefangen und natürlich.

Außerordentlich schön ist die Disposition der Tageszeiten im Göttersaal, bei denen Vorder- und Seitenansichten in reizvollem Wechsel wiederkehren, der in den Nebenbildern einen Ausgleich findet. Auch in den großen Lünetten wird jede Eintönigkeit vermieden.

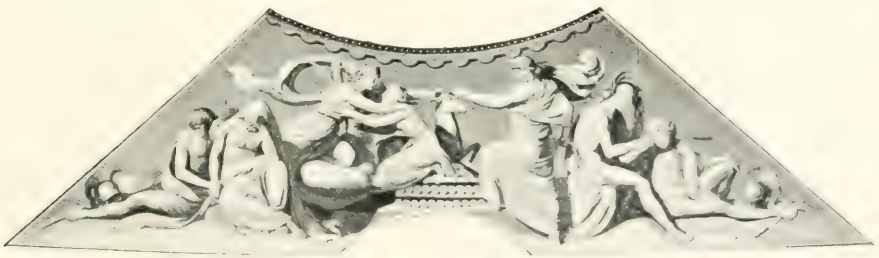


Abb. 64. Opferung der Iphigenia.
Fresko im Heldensaal der Glyptothek zu München. Zu Seite 63.

Abb. 65. Arabeskenfüllung, enthaltend Traum und Nachtgestalten, dazwischen Philoktet, Perseus und Andromeda. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. Zu Seite 63 u. 64

Bald beherrscht ein Mittelpunkt die Gliederung, wie bei den Götterpaaren in Olymp und Unterwelt, der Hekubagruppe in der Zerstörung Trojas, bald ist in wohltuender Unterbrechung das Prinzip der Zweiteilung verwendet, so bei der Wasserwelt, die sich in klar geschiedene Hälften teilt, oder dem Kampf um den Leichnam, bei dem die um den Sieg ringenden Parteien sich als natürliche Gegengewichte erweisen. Gerade diese Wandbilder, die in den ersten Entwürfen viel verflochtenere Gestaltung zeigen, verraten den Vorteil der nimmermüden Schaffenskraft des Meisters, den es bei stets erneuter Durcharbeitung der künstlerischen Aufgabe zu weitergehender die Monumentalwirkung erhöhenden Vereinfachung der Formen drängte.

Fast gleich stark wie die treffliche Raumfüllung fesselt die Sicherheit, mit der Cornelius die Formensprache bei der Einzeldurchführung dieser Zyklen handhabte. Landschaftliche Motive darf man freilich nicht suchen, wie überhaupt ländliche Stimmungsbilder, abgesehen von den Ansätzen, die sich im Faustzyklus und Entwürfen zu den Bartholdifresken finden, nur selten den dramatischen Vorgang begleiten. Die Zahl der Ausdrucksmittel in der Glyptothek ist verhältnismäßig eng umgrenzt. Neben dem Menschen und seiner Gewandung finden sich nur einzelne Tiere, wie Hund und Pferd, zu wiederholtem Male. Aber mit den wenigen Mitteln weiß Cornelius, wie die Werke der italienischen Hochrenaissance Großes zu erreichen. Trotz aller Anlehnung schafft er sich auf Grund sorgfältigen Naturstudiums, von dem die zahlreich erhaltenen Aktstudien (z. B. Düsseldorfer Gemäldegalerie) Kunde geben, einen eigenen Menschentypus, der ganz seinen Bedürfnissen entspricht. Zum Ausdruck seines gewaltigen aber echten Pathos, seiner ungezähmten Leidenschaftlichkeit, bildet er ein muskulöses Riesengeschlecht, dem der Schein wirklichen Lebens nicht mangelt. Ist es doch, als ob im Heldensaal die urwüchsigen Söhne unserer heimatlichen Erde, die Reckengestalten vergangener Zeiten in ungebändigter Wildheit, die selbst die vorgenommene griechische Maske nur schlecht verhüllt, zum Kampf eilten. Die Gesichtszüge sind dem Künstler am besten gelungen, wenn er ernste Ruhe, wie bei den Totenrichtern der Unterwelt, oder heftige Leidenschaften zum Ausdruck bringt, die mitunter fast allzu realistisch ungezügelt hervorbrechen. Seltener gerät der Ausdruck der Heiterkeit oder der Schelmerei, wie ein Blick auf Athene und Hera in Abb. 68 erweisen. Damit soll indessen keineswegs gesagt sein, daß es an lieblichen Gestalten in den Zyklen völlig fehle. Die Erosknaben im Göttersaale, namentlich das Bübchen

auf dem Adler (Abb. 47), sind von solch entzückender Anmut der Formen, daß man glauben könnte, sie seien aus dem Pinsel eines der graziösen Maler des achtzehnten Jahrhunderts gekommen, fast meinen sollte, man sei ihnen schon irgendwo in Fontainebleau begegnet. Weit mehr als in einem der früheren Werke finden sich wohlgebildete Kindergestalten, schönlinige Frauenkörper, die allerdings, auch wo sie unverhüllt erscheinen, ein Schimmer der Keuschheit umschwebt.

Der freie Geist des Cornelius hat niemals, wie manche Nazarener, z. B. Overbeck, die Darstellung des Nackten gescheut. Er, dessen Hauptausdrucksmittel stets der menschliche Körper gewesen, wußte sehr wohl, daß dieser, auch ohne Einhüllen in Gewandung, in der natürlichen, geschaffenen Schönheit ein Kernpunkt wahren Kunstschaffens sei, ein Hauptausdrucksmittel schönheitlichen Empfindens. Gewißlich hat er nicht ohne Sinn und Verstand das Nackte wahllos bevorzugt, aber da, wo es logisch notwendig schien, hat er es stets ohne falsche Scham, ohne irgendwelche Rücksichtnahme auf blöde Heuchler gegeben, die überall in dem nackten Körper nur das Geschlechtswesen erblicken wollen. Daher sehen wir weit mehr unbekleidete Figuren in den Sälen der Glyptothek, als etwa in der Ludwigskirche; aber selbst dort bei dem Jüngsten Gericht ist nicht gänzlich auf die Darstellung unverhüllter Leiber verzichtet. Als 1866 eine Wiederholung desselben für Amerika geplant war, da wollte der Meister berechtigten Wünschen des Bestellers gern nachgeben. Gegen die Vorurteile aber, die man in den prüden Gesellschaftskreisen jenseits des Wassers bezüglich alles Nackten hegte, glaubte er entschiedenen Widerstand leisten zu müssen. Im höchsten Greisenalter, an der Pforte des Grabes, schreibt er: „Ich bin mir bewußt und darf es aussprechen, daß ich in meinem ganzen Leben in meiner Kunst die Schamhaftigkeit nie verletzt oder sinnliche Lüsternheit gezeigt, von der anderen Seite aber auch der affektierten Prüderie nie Rechnung getragen habe, weil sich dieselbe zur wahren Seelenreinheit wie Heuchelei zur echten Frömmigkeit verhält."

Nur sorgfältige Modellstudien in Verbindung mit ausgezeichnetem Formengedächtnis, auf das er sich, wie Böcklin beim Festhalten seiner künstlerischen Ideen verlassen durfte, konnten Cornelius zu dem Deckenschmuck der Glyptothek befähigen. Er will nicht Einzelmenschen damit schil-

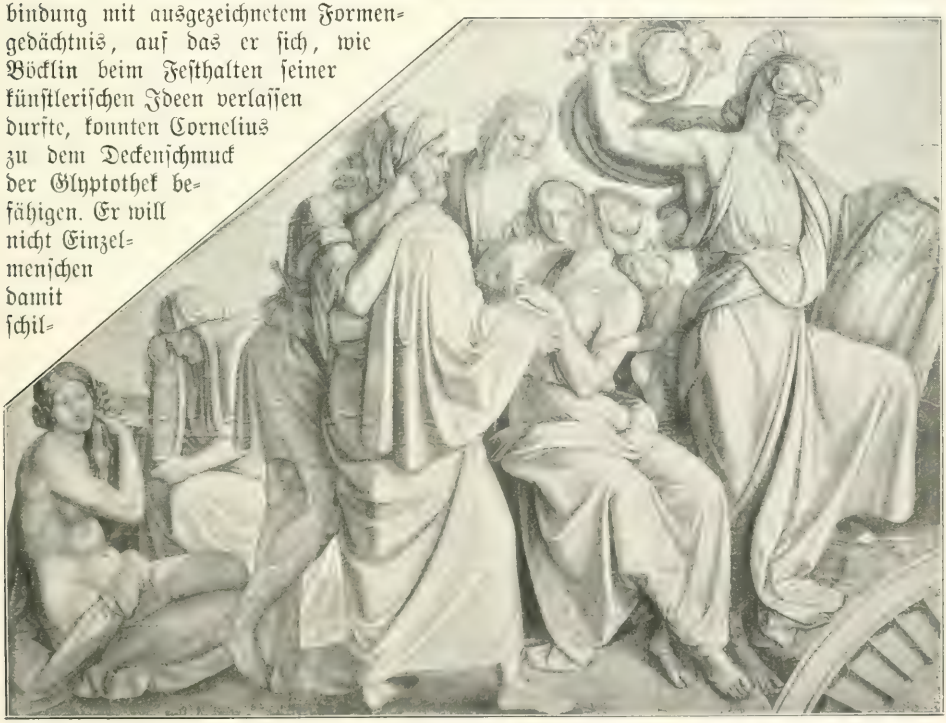


Abb. 66. Achill bei den Töchtern des Lykomedes.
Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 64.

dern, sondern Typen schaffen, in allgemeingültigen Charakteren seine grandiosen Gedanken aussprechen. Er will nicht gleich den Modernen in Stimmungen schwelgen, sondern Beispiele aufstellen, die eine jedem verständliche Sprache reden, die sich der Phantasie bleibend einprägen. Wenn sich bei ihm gelegentlich starke Verzeichnungen finden, wenn er sich im Drange übermächtiger Empfindung wenig um maßvolle Linienführung kümmert, so rührt dies nicht von mangelnder Kenntnis des Körpers, von aussetzender Befähigung her, sondern ist eine Folge der souveränen Eigenmacht, mit welcher der Meister, erfüllt von „inneren Figuren", die Mittel dem Zwecke unterordnete. Nur an die monumentale Gesamtwirkung dachte er, Einzelheiten wurden dabei gelegentlich vernachlässigt. Korrektheit ist eben nicht das Wesen der Kunst. Und solche

Abb. 67. Agamemnons Traumgesicht.
Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 64.)

Fehler stören den nachfühlenden Beobachter auf die Dauer bei Cornelius so wenig wie bei den Größten aller Zeiten, bei Rembrandt und Franz Hals oder bei einzelnen der Neueren, bei Lenbach, Israels und namentlich Böcklin, denen auch jeder Schulmeister Fehler nachweisen könnte, die er vermeinte besser zu machen. An den meist leidenschaftlich bewegten Figuren von Cornelius treten sie nur um deswillen auf den ersten Blick mehr ins Bewußtsein, weil die momentane Zeitstimmung seinem natürlichen Pathos an sich schon fremder gegenübersteht, weil sie auch im heutigen Schauspiel statt aller mitunter angebrachten Pose stets nur natürliche, alltägliche, altgewohnte Gesten verlangt.

Den ungetrübtesten Genuß des gigantischen Werkes geben die Kartons zu den Fresken, die Cornelius, unter Abänderung der ersten Entwürfe in Bleistiftumriß, für sämtliche Bilder fertigte. Sie sind ausnahmslos mit Kohle auf starkes Papier gezeichnet, mit breiten, sicheren Strichen, vielfach auch mit dem Wischer bis ins einzelnste ausgeführt. Allzuscharfe Abgrenzungen von Licht und Schatten sind möglichst ver-

mieden. Hell und Dunkel werden allmählich ineinander übergeleitet. Die muskulöse Spannung der Körper tritt weniger hervor, als in den Fresken, welche die Umrisse energischer betonen, auf feinere Überleitungen verzichten müssen.

Die Kartons erfüllen die vornehmste, erste Aufgabe aller bildenden Kunst, indem sie im Beschauer ausnahmslos die „räumliche Vorstellung des Dargestellten", des wiedergegebenen Vorganges erwecken, wie das in unserer Zeit Hildebrand verlangte. Sie zaubern den Schein des Lebens auf die Fläche, mehr als das, sie üben eine direkt malerische Wirkung. Das Malerische liegt ja nicht bloß in Tiefendarstellung und Luftperspektive oder dem landschaftlichen Beiwerk, das schon ein Michelangelo an den Täfelchen der Niederländer verspottete. Man wende auch nicht ein, von einer malerischen Wirkung lasse sich nicht sprechen bei Werken, die nur auf Schwarz, Weiß und deren Mischtöne

Abb. 68. Ares und Aphrodite im Kampf verwundet.
Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 64, 71.)

sich beschränken, der Buntheit der Sinnenwelt völlig entraten. Darin würde nur die oft wiederholte Verwechslung liegen, daß man das Wort ‚malerisch' im Munde führt und dabei lediglich an den Begriff des Farblichen denkt. Die Farbe an sich ist nur ein Hilfsmittel zur Erzielung des malerischen Eindrucks auf der Fläche, wenn auch für die Mehrzahl der Arbeiten das wirksamste von allen. Aber dies ist nicht durchweg der Fall; die Farbe kann die malerischen Resultate, die auf andere Weise erzielt wurden, nicht nur heben, sondern gelegentlich auch hemmen. Es gibt, wie Justi in seinem „Michelangelo" mit Fug betont — und darin liegt nur zum kleinsten Teile ein Widerspruch gegen Ideen, wie sie Klinger in seiner „Malerei und Zeichnung" bringt — ein Malerisches auch in Linie und Umriß. „Malerisch ist verschleierte Symmetrie, im Schein des Zufälligen verhüllte Regel, eine flüchtige Wendung, die unauslöschlich sich einprägt." Solche Wirkung erreicht der Maler, wenn er die günstigste, ausdrucksvollste, wirksamste Seite seiner Figuren zu fassen weiß, wenn in seinem Flächenbilde die

Abb. 69. Paris durch Aphrodite vor Menelaos geschützt.
Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 64.

körperhafte Form sich rundet und regt. Diesem Ziele ist Cornelius in seinen Kartons außerordentlich nahegekommen. So läßt sich getrost behaupten, die Kohlenkartons zu der Glyptothek seien malerischer, als die Farbenfresken der Münchener Prachtsäle.

Es ist oben schon betont worden, daß es Cornelius keineswegs an Farbensinn mangelte, daß ihn viel eher eine gewisse Farbenfreudigkeit beseelte, eine Vorliebe für lichte, grelle, ins Auge fallende Tonwerte. Seine Farbenempfindung war so stark ausgeprägt, daß er sich selbst auf Bitten König Ludwigs nicht bequemte, dem blauen Mantel des Achilles im großen Bogenbild des Heldensaals eine andere Farbe zu geben. Aber seine Farbenwahl entsprach eben nicht der bequemen, landläufigen Skala. Er wollte die architektonischen Massen nicht durch düstere Farben beschweren, verwehrte selbst den Schatten ihre naturgemäße Dunkelheit, indem er sie nach altitalienischer Weise, wie teilweise schon bei den Bartholdifresken und auch bei den Ölbildern, durch eine zweite Farbe ersetzte, indem er unter der Lichtwirkung Rot sich in Blau, Gelb in Grün, Grün in Rotbraun wandeln läßt. Die so geschaffene Farbenunruhe wird dann noch dadurch erhöht, daß Cornelius die Farbwerte, wie sich fast durchweg verfolgen läßt, symbolisch gebraucht, den Männern selbst im Olymp dunkleren Teint und Gewandung, den Frauen lichte Hautfarbe, helle Kleider gibt.

Dazu kommt noch eines, was die koloristische Einheitlichkeit stört: Die starke Mitarbeit von Schülern bei der Ausführung. Wo Cornelius selbst den Pinsel führte, wie bei den Erosknaben mit dem Adler und dem Cerberos oder den Totenrichtern in der Unterwelt, ist die Harmonie der Farbengebung beinahe erreicht. Wo aber seine Jünger malten, denen zudem Cornelius viel freien Spielraum ließ und denen er bei dem starken Drängen des Königs keine Farbenskizzen als Vorlage geben konnte, wie er sie in weiser Vorsicht für seine Erstlingsarbeiten gefertigt hatte, sind wenig anziehende Farbtöne mitunter störend bemerkbar. Aus allen diesen Gründen stehen die

Farben mehr noch im Helden- als im Göttersaal für unsere Empfindung bei einzelnen Teilen scheinbar unvermittelt nebeneinander, ist die Einheit der Tonwerte, die deren Ausgleich auch für ungeübtere Augen bewerkstelligte, nicht vollkommen erzielt, in gewissem Sinne nicht einmal erstrebt.

Wenn wir daher auch den Kartons vor den Fresken den Vorzug geben, wenn wir wünschen möchten, Cornelius habe neben der Klarheit des Ausdrucks und der rhythmischen Bewegung auch eine vollendetere farbige Durchbildung angestrebt, so ist doch anderseits zu bedenken, daß die Einheit des Raumes und die Eindringlichkeit seiner Bedeutung gradezu dazu verleiten mußte, die Farbengesetze der Natur aufzulösen zugunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel. Vielleicht beruht die trotz der gerügten Mängel großartige Wirkung der Münchener Säle gerade darauf, daß alles, was nicht in erster Linie zu dem Gedanken gehört, weniger betont und umgemodelt wird, um jedes zerstreuende Nebengefühl fernzuhalten, den Vergleich mit der lebenden Natur auszuschließen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu lenken. Es liegt darin eine Verwandtschaft mit den Arbeiten Signorellis zu Orvieto und den Bildern Giottos, mit dem Cornelius ja auch die Vorliebe für das Typische, die Betonung des Vorwurfs gegenüber den Einzelerscheinungen der Darstellung teilt. Die Freskengestalten dieser Frührenaissancisten stoßen ganz ähnlich wie des Cornelius eckige Figuren in ihrer Herbheit und gewollten Unnatur zunächst beinah ab, erheben sich aber bei tieferem Eingehen weit über die gewöhnlichen Menschen in der Alltagswelt. Solche Arbeiten sprechen nicht unmittelbar zu unserem Empfinden; sie verschaffen Genuß, indem sie die Phantasie beleben und das Denken beflügeln. Deshalb sind sie aber auch leichter verständlich, wenden sie sich nicht bloß an die wenigen feinfühligen Kenner, die dem feinsten Spiel des Lichtes, dem subtilsten Stimmungsausdruck zu folgen vermögen, sondern, wie dies jede Raumkunst sollte, an alle Schichten des Volkes.

Die Vollendung der Glyptothekfresken zog sich bis 1830 hin. Die letzten Jahre waren im Gegensatz zu der fröhlichen Hoffnung des ersten Schaffens schon durch die ränkevollen Kämpfe verbittert, die Cornelius schmerzten und kränkten. Ganz allmählich, aber doch immer energischer hat

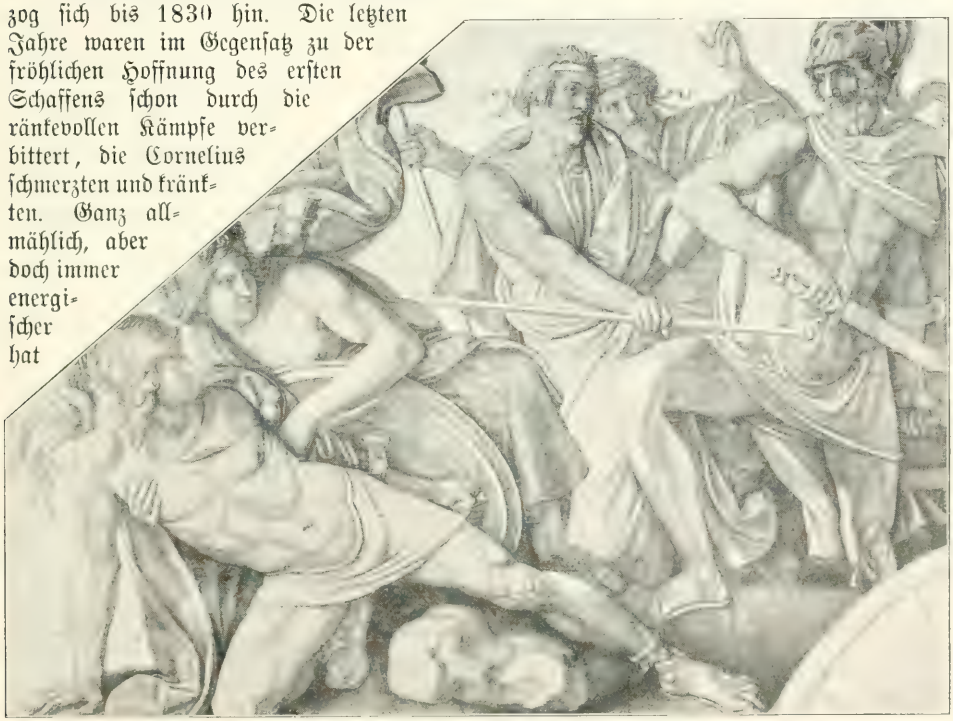


Abb. 70. Ajax den Hektor niederwerfend.
Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 61.)

sich der Widerspruch gegen seine Lehrweise hervorgewagt, machte sich ein Rückschlag gegenüber der seitherigen unbegrenzten Verehrung geltend. Zum sichtbaren Ausdruck kam der Umschwung in der Stimmung, als Cornelius 1827 dem König den Vorschlag machte, die Loggien des neuen Bildermuseums, der Pinakothek, mit Fresken nach Art des vatikanischen Vorbildes von Raffael zu schmücken. Ludwig ging zwar auf seinen Vorschlag, den Entwicklungsgang der bildenden Kunst zu schildern, freudig ein und beauftragte ihn, die Zeichnungen dafür zu fertigen. Wie sich aber bald herausstellte, blieb nicht dem Meister mit seinen Schülern deren Übertragung auf die Wandflächen vorbehalten, sondern sie sollte ganz in die Hand von Clemens Zimmermann gelegt werden. Der Fürst war der Ausführung monumentaler Arbeiten durch Schülerhände überdrüssig geworden, wollte die Wände seiner Prachtbauten nicht mehr

Abb. 71. Nestor und Agamemnon wecken den Diomedes.
Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 64.)

als Feld für die Lernbetätigung der Malschule betrachtet wissen. Er ließ sich von seinem Entschluß, der wohl ebensosehr eigner Anschauung, wie den Wühlereien persönlicher Gegner des Meisters, besonders des Baumeisters Klenze, entstammte, durch keinerlei Vorstellungen abbringen. Er gab denselben in einer Weise kund, welche den Mann, den er wenige Jahre früher, bei der Übernahme der Direktorstelle in München, „als seinen, nunmehr ganz seinen Cornelius“ überschwenglich gefeiert hatte, bitter kränken mußte.

Nur weniger bedeutsame Aufgaben konnte Cornelius 1828, 1829 noch für seine Schule von dem König erlangen, wie die Ausschmückung der Arkaden des Hofgartens mit Bildern aus der bayerischen Geschichte, die Bemalung der Decke des Odeonssaales und des Isartores. Dagegen wurde ihm der neue Königsbau, in dem Cornelius, noch immer vertrauend auf Ludwigs frühere Kundgebungen, ein Feld der Tätigkeit für seine jungen Freunde und Mitarbeiter zu gewinnen trachtete, nicht ausgeliefert. Sein Vorschlag wurde sogar in den Grundgedanken zurückgewiesen und ihm schließlich nach

Abb. 72. Abschied Hektors von Andromache.

Abb. 73. Priamos bittet Achill um den Leichnam seines Sohnes Hektor.

Fresken im Heldensaal der Glyptothek zu München. (Zu Seite 64.)

Abb. 74. Zorn des Achilleus. Bogenfeld im Heldensaal der Glyptothek zu München.
(Zu Seite 64.)

peinlichen Verhandlungen nur zwei Zimmer für Darstellungen aus Schiller und Goethe überlassen, die Cornelius, mißstimmt über die ihm gewordene Zurücksetzung, an Wilhelm Kaulbach, Foltz und Lindenschmitt übergab, ohne sich selbst weiter um die Kompositionen zu kümmern. Dem mit begeisterter Hoffnung gepflegten Gedanken, das Haupt einer Schule monumentaler Kunst zu werden, wie es Giotto und Raffael einst gewesen, mußte Cornelius schweren Herzens fortan entsagen.

Nach Vollendung des Glyptothekschmucks konnten des Meisters Jünger sehen, wo sich anderwärts Arbeit für sie fände. Stilke, Eberle u. a. gingen nach Italien, Stürmer nach Berlin, Schorn nach Belgien, Hermann übernahm ein Fresko für die neue protestantische Kirche in München. Kaulbach, der weitaus begabteste von allen, ging vollends seine eigenen Wege, die ihn mehr und mehr von dem früheren Meister innerlich wie äußerlich trennten.

Es war ein bedeutungsvoller Abschluß im Leben des Meisters, der sich so von einer Wirksamkeit geschieden sah, die er neben dem eigenen Künstlerberuf als seine wichtigste Lebensaufgabe betrachtet hatte. Trotzdem bedurfte es noch mancher weiteren bitteren Erfahrung, vergingen noch zehn Jahre unermüdeten Ringens auf Münchener Boden, bis er in einem Brief an Bunsen (23. Oktober 1840) bekannte: „In Werkstätten und auf Gerüsten bin ich zum Manne geworden; mit der Kohle, mit dem Pinsel in der Hand doziere ich am besten. Akademien mögen wohl noch immer unentbehrlich sein, aber da wo ihre Wirkungen aufhören, fangen die der echten Künste erst recht an."

Obgleich Ludwig den Auftrag zum Schmuck der Loggien in der Pinakothek für Cornelius auf Herstellung der Entwürfe beschränkte, verstand sich dieser dazu, sämtliche erforderlichen Zeichnungen — 48 Stück — für die Summe von 10000 Gulden so groß und deutlich herzustellen, daß danach die nötigen Kartons gemacht werden konnten. Die Entwicklung der neueren Malerei sollte den Stoff zu den Darstellungen, die zum Schmuck der Hängekuppeln und halbkreisförmigen Lünetten an den Wandflächen bestimmt waren, liefern, Cornelius also nunmehr den Schritt in die Geschichte der Zeiten tun, der mit wachsendem Realismus zum Alltagsleben der Gegenwart führte. Der Künstler ist auf diesem Wege, wie ihn seine Nachfolger und Nachahmer gingen, mit Bewußtsein nicht allzu weit vorangeschritten. Wie ihm Faust und Nibelungen, Bibel und Göttliche Komödie, die antiken Göttersagen nicht Anlaß zu flacher Illustrierung, sondern die Anregung zur bildnerischen Umdichtung, zu künstlerischem Neuprägen der gegebenen Gedanken boten, so hat sich die Geschichte selber unter seiner Hand zum Gedicht verwandelt.

Abb. 75. Kampf um den Leichnam des Patroklos. Bogenfeld im Heldensaal der Glyptothek zu München. (Zu Seite 65, 70.)

Abb. 76. Zerstörung von Troja. Bogenfeld im Heldensaal der Glyptothek zu München. (Zu Seite 68, 70.)

Abb. 77. Zerstörung von Troja. Bogenfeld im Heldensaal der Glyptothek zu München.
Nach dem im Verlage des Bibliographischen Instituts zu Leipzig erschienenen Stich von H. Merz. (Zu Seite 68.)

In durchaus selbständiger, subjektiver Grundauffassung, die vor den historischen Tatsachen bei kritischer Betrachtung nicht stand hält, entwirft Cornelius eine Bilderfolge, bei der die deutsche und italienische Kunst von der Religion, der Erweckerin des idealen Inhalts jeder schönheitlichen Betätigung, ihren Ausgang nehmen, um einander in entsprechenden Fortbildungen zuzustreben und schließlich in Raffael ihren gemeinsamen Höhepunkt zu erreichen. Der Fortgang der Geschichte wendet sich also von beiden Endarkaden der Loggien nach der Mitte; die den Bildern beigegebenen symbolischen und ornamentalen Ausschmückungen sind in je zwei entsprechenden Arkadengängen auf der italienischen und deutschen Seite die gleichen. Die reizvolle dichterische Erfindungsgabe, das Durchweben der Wirklichkeit mit dem Hauch der Phantasie macht sich in fast allen Darstellungen geltend (Abb. 78).

In den Kuppeln kommen meist neben einer allegorischen Mittelgruppe zwischen reichen Ornamentalfeldern in kleineren Umrahmungen verschiedene Szenen aus den einzelnen Malerleben zur Darstellung (Abb. 79—82), während die Lünetten in der Regel nur eine wirksame Begebenheit veranschaulichen. Allerdings sind auch sie von allegorischen Gestalten umgeben oder mit Arabeskenwerk durchzogen. Bei der Rubenslünette beispielsweise, die den niederländischen Hofmaler als Diplomat am Hofe Karls I. von England zeigt, findet sich links das Feuer, das jener gleich Prometheus vom Himmel holte, rechts die Sinnenfreude, die die Mythologie in der Liebe von Bacchus und Ariadne verherrlicht (Abb. 86).

Unerschöpflich ist die Sprache der Symbolik, die durch die Neuheit der Gedanken in hohem Maße überrascht. Sie kommt beispielsweise bei der Rembrandtlünette originell zur Geltung (Abb. 87). Der Gott der Träume, auf einem phantastischen Wundertier sitzend, leuchtet dem in seine Malerei vertieften Meister des Helldunkels mit der Laterne. Dahinter ruht die nordische Nacht in düsterm Schatten. Den Mittelpunkt der Künstler-

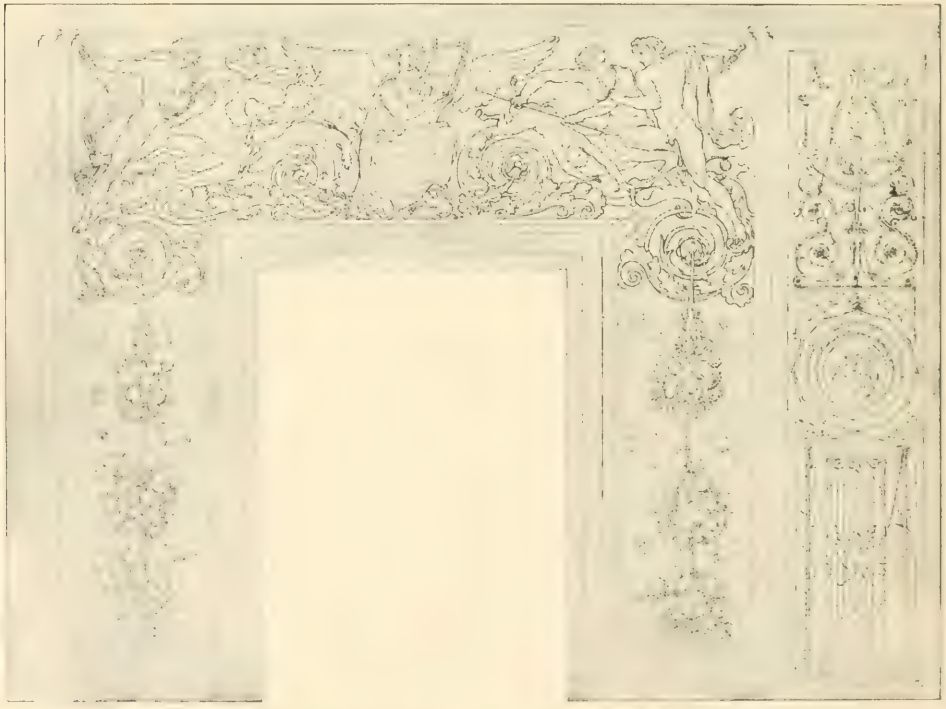


Abb. 78. Einfassung der Ein- und Ausgangstür (nicht ausgeführt). Zeichnung, München, Kupferstichkabinett. Zu Seite 82, 84.)

Abb. 79. Bund der Religion mit den Künsten (Kuppel I u. XXV). Im Ringe: David, Lukas, Salomo, Cäcilie. Zeichnung für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 82, 83, 84.)

szenen bildet Raffaels Tod (Abb. 85). Mit dem Ausdruck seliger Ruhe liegt der Entschlafene auf der Bahre, umgeben von Schülern und Freunden. Von den übrigen Bogenfeldern sei noch die Zueignung genannt (Abb. 83). König Ludwig tritt an der Hand seines Genius in den Palmenhain der Musen, sieht sich umgeben von den Geistern der Vorzeit, Dante, Homer, Lionardo, Michelangelo und wie sie alle heißen, die von Jugend auf seine Seele mit Bewunderung und Liebe erfüllten.

Gelegentlich sind auch allgemeinere Gedanken in die künstlerische Form gefaßt, beim Bund der Religion mit den Künsten (Kuppel I und XXV) (Abb. 79) oder der „Ahnung und Anschauung" betitelten Komposition (Lünette VI und XX) (Abb. 84). Durch letztere sind die Kräfte angedeutet, denen der Künstler sein Schaffen verdankt. Unbewußt und ungesucht kommen ihm Ahnungen wie im Traum, steigen von oben gleich den Engeln der Jakobsleiter zu seiner Seele nieder. Aber die Phantasie allein führt nicht zur Vollendung. Erst muß sich der Künstler losreißen von Gewinnsucht, Geistesarmut und rohem Sinnengenuß, um durch seinen Genius emporgehoben zu werden aus der dämmernden Ahnung zur wahrhaftigen Anschauung der weiten Welt, über welche Venus Urania das Sternenzelt breitet. Beide Bildchen werden durch heiteres und reiches Ornament getrennt, in denen Amoretten zwischen Blätterranken mit Centauren scherzen,

Genien Blumen ſtreuen und in der Höhe Amor und Pſyche ihre Verbindung feiern. In dieſen halb ornamentalen Zutaten feiert die dichteriſche Erfindung, der feine Schönheitsſinn des Meiſters noch größere Triumphe als bei den hiſtoriſchen Szenen in den Lünetten und den Kuppelfeldern. Neben den menſchlichen Figuren fügen ſich ihm Zweige, Blumen und Früchte und allerlei Wunderweſen zu vielſagenden Formen und Geſtaltungen, zu anziehenden Gruppen, aus denen ſchalkhafte Laune und überſprudelnder Humor uns entgegenlachen, ohne daß je eine der Gruppierungen die architektoniſche Zweckmäßigkeit verleugnet.

Abb. 80. Michelangelo (Kuppel XII).
Mittelgruppe: Die drei Schweſterkünſte. Im Ringe: Bemalen der Sixtinadecke; nächtliches Meißeln des Moſes; Allegorien der Weisheit und Stärke. Zeichnung für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferſtichkabinett.
(Zu Seite 82, 84.)

Die feinen in dem Kupferſtichkabinett zu München verwahrten Umrißzeichnungen (Abb. 78—85), die in Stichen von H. Merz 1875 zu Leipzig bei A. Dürr erſchienen, bezeugen in ſtaunenswerter Weiſe neben der unerſchöpflichen Erfindungskraft des Meiſters auch die unerreichte Leichtigkeit und Sicherheit ſeiner Hand; die Blättchen ſind um ſo bewundernswerter, wenn man bedenkt, daß ſie faſt ausnahmslos beim trüben Lampenlicht in den Abendſtunden entſtanden, nachdem der Meiſter tagsüber an den großen Kartons gezeichnet und an den Fresken der Glyptothek mitgearbeitet hatte. Clemens Zimmermann hat ihre maleriſche Ausführung in den Loggien der Pinakothek einheitlich,

wenn auch nicht in allen Teilen den künstlerischen Absichten des Meisters entsprechend, vollendet (Abb. 86, 87).

Trotz dieser mannigfachen Arbeiten fühlte Cornelius gegen Ende des ersten Jahrzehnts seit seiner Übersiedlung nach Deutschland, wie ihm der Boden in München unter den Füßen wankte. Es ist daher begreiflich, daß er bereits 1829 daran dachte, in sein Heimatland Preußen zurückzukehren. Er ließ durch seinen Freund Niebuhr

Abb. 81. Holbein (Kuppel XVIII).
Vier Felder des Rings: Dem sinnenden Künstler erscheint die Madonna; Holbeins Einschiffung nach England; Holbein malt die Familie des Thomas Morus; Holbein bei Heinrich VIII. Zeichnungen für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 82, 84)

Abb. 82. Meister Wilhelm von Köln (Kuppel XXII).
Zwickelbilder: Meister Wilhelm malt die heilige Jungfrau; des Meisters Tod.
Zeichnungen für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 82, 84)

diesbezügliche Unterhandlungen einleiten, weil er mit scharfem Blick in dem damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm den Mann erkannte, der ihm die Möglichkeit zur Ausführung großer, seit Jahren im stillen reifenden Pläne geben würde. Da mit einem Male sieht er die ersehnte Gelegenheit in München selbst sich ihm eröffnen, und wie verflogen ist jeder Gedanke an ein Verlassen der künstlerischen Walstatt, an ein Aufgeben der seither gehaltenen Position. Schien es doch, als sollte ein alter Lieblingswunsch endlich in Erfüllung gehen, ein höchstes Ziel seines Strebens der Verwirklichung nahe gerückt werden. Die Beseligung, die den sechsundvierzigjährigen, in der Voll-

Abb. 83. Zueignung (Einführung König Ludwigs in den Hain der Musen). Lünette I.
Zeichnung für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 83, 84.)

kraft seines Lebens stehenden Meister erfüllte, als er vernahm, daß er an den Wänden der neuen, dem Patron des Königs gewidmeten Ludwigskirche sein nie versagendes, schöpferisches Genie mit einem allumfassenden Plane erproben dürfe, klingt am hellsten in einem Briefe durch, den er am 20. Januar 1829 seiner Herzensfreundin, der Malerin Emilie Linder geschrieben. Rückhaltlos gibt er seinen jauchzenden Gefühlen ihr gegen-

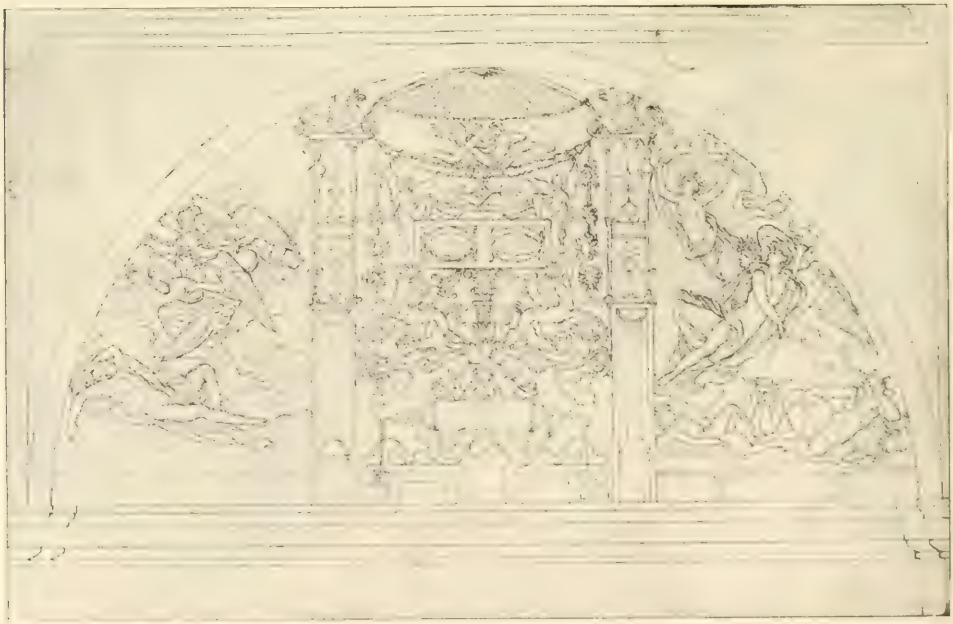


Abb. 84. Ahnung und Anschauung (Lünetten VI u. XX).
Zeichnung für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 83, 84.)

über Ausdruck: „Denken Sie sich mein Glück! Ich soll nach Vollendung der Glyptothek eine Kirche malen. Schon seit sechzehn Jahren trage ich mich herum mit einem christlichen Epos in der Malerei, mit einer gemalten Commedia divina, und ich hatte häufig Stunden und ganze Zeiten, wo es mir schien, ich wäre dazu ausersehen. Und nun tritt die himmlische Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen, welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden? Das Universum öffnet sich vor meinen Augen, ich sehe Himmel, Erde und Hölle, ich sehe vergangene Zeit, Gegenwart und Zukunft, ich stehe auf dem Sinai, und sehe das neue Jerusalem, ich bin trunken und doch besonnen." In dem Anschauungskreise, der seiner innersten Überzeugung nach der höchsten Wahrheit entsprach, wollte er das Größte schaffen, wollte es in tiefempfundener Dankbarkeit dem Fürsten weihen, der ihm die Pforte aufgetan zu seiner Ruhmeslaufbahn im Vaterlande.

Freilich bald wurde er aus all seinen Himmeln gerissen. Der praktischer Vollendung zueilende König wies die umfassenden Pläne seines Künstlers, die ihm zu weit

Abb. 85. Raffael auf dem Totenbette (Lünette XIII).
Zeichnung für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 83, 84.)

ausholten, zurück, stellte ihm nur Chor und Querschiff für die beabsichtigten Fresken zur Verfügung. „Mit schwerem Kummer habe ich den Gedanken an dieses Epos der Malerei aufgegeben, jenem Schmerz der verlorenen ersten Liebe nicht unähnlich", so schreibt Cornelius am 3. August 1829 dem König in schmerzvollem Verzicht auf die Gedanken, die ihm die obenstehenden freudetrunkenen Worte entlockt hatten.

Aber immer war die Aufgabe noch groß genug, die sich im Geiste des Meisters zu feierlichem Hymnus auf die Welterschaffung und Menschheitserlösung gestaltete (Abb. 88). Im Chorbogen erscheint Gott Vater, der Grund aller Dinge, von Engeln umringt. Es ist nicht der durch das All dahinbrausende Schöpfergedanke Michelangelos in Wiederholung gegeben, sondern im Sinne Dantes der ewig ruhende Mittelpunkt der Welt, die immerwährende Liebe, die die Sonne und Sterne bewegt und doch selber unbeweglich, unveränderlich besteht, zur sinnfälligen Anschauung gebracht. Die Sünde findet Eingang in die Schöpfung, aber der Geist Gottes will nicht Verwerfung, sondern Erlösung. Hoch oben im Vierungsgewölbe schwebt er in Gestalt der Taube nieder über

Patriarchen und Propheten (Abb. 89), Aposteln und Märtyrern, Kirchenlehrern, Ordensstiftern (Abb. 90), über Herrschern, Jungfrauen und Glaubenspredigern.

Die Entsündigung vollendet Christus, der Sohn Gottes, durch die Menschwerdung (Anbetung des Kindes durch die Könige und Hirten) und seinen Opfertod (Kreuzigung), die an den Schlußwänden der Querarme zur Darstellung kommen und zu denen in den Querschiffwölbungen die Evangelisten und Kirchenväter überleiten. Die von dem Meister selbst gezeichneten Evangelisten sind mächtige, weihevolle Gestalten (Abb. 91, 92), vor allem Lukas, der in ahnungsvollem inneren Schauer dem Worte Gottes entgegenhorcht, ein Bild jener feierlichen, ruhigen Größe, wie sie außer Cornelius in neuerer Zeit kaum jemand zu geben wußte.

Das Ausklingen des Erlösungswerkes, die endgültige Scheidung zwischen Guten und Bösen findet sich dann am Jüngsten Tage, wenn die Zeit vollendet, die Stunde des Gerichtes für alle ohne Ausnahme gekommen ist. Diesem Höhepunkt des christlich-katholischen Dramas, dem mächtigen Schlußakkord, der am eindringlichsten zu dem Herzen der Gläubigen redet, warnend und aufrichtend, ist die ganze große Schlußwand des Chores zugewiesen (Abb. 93, 94).

Die Fresken der Ludwigskirche haben wegen ihres Gedankeninhaltes am wenigsten die laute Bewunderung anderer Werke des Meisters gefunden; selbst ein so feinsinniger Kenner wie Hermann Grimm, der jahrzehntelang für Cornelius gefochten, hat sich hinsichtlich ihrer Beurteilung wegen seines protestantischen Bekenntnisses bis zu einem gewissen Grade für inkompetent erklärt. Andere sind viel weiter gegangen, wollten das Weltgericht überhaupt verwerfen, weil es die kalte Wiedergabe einer dem heutigen Bewußtsein völlig fremden Anschauung darstelle, die etwa nur noch in den Köpfen alter Weiber spuke. Meines Erachtens mit Unrecht. Gewiß sind die Fresken der Ludwigskirche der entschiedenste Ausdruck des katholischen Bekenntnisses, an dem Cornelius sein Leben lang festhielt. Aber die Bilder enthalten sich jeden Angriffs auf fremde Überzeugungen. Wie Cornelius trotz seiner religiösen Überzeugung niemals kirchlichem Übereifer verfiel, wie er dem Wesen des protestantischen Geistes stets verständnisvoll gegenüber stand, dessen belebenden Einfluß für den eigenen Entwicklungsgang niemals ablehnte, so hat er auch in der Ludwigskirche alles vermieden, was Andersdenkende irgendwie verletzen könnte. So wie jeder, wes Glaubens er immer sei,

Abb. 86. Rubens (Lunette XIV).
Fresko von Zimmermann nach der Zeichnung von Cornelius in den Loggien der Pinakothek zu München. (Zu Seite 82, 85.)

Abb. 87. Rembrandt (Lünette XVI).
Fresko von Zimmermann nach der Zeichnung von Cornelius in den Loggien der Pinakothek zu München. (Zu Seite 82, 85.)

bei Dürers Apostelbildern sich innerlich erwärmen kann, so wird er auch des Meisters poesievollen Ideen folgen, sich ihrem ethischen Gehalte hingeben können, sofern er es überhaupt nur versteht, die Gedanken Andersgearteter nachzufühlen. Für die rein künstlerische Betrachtung, für die ästhetische Wertung dieser Schöpfungen bleibt vollends die kirchlich-konfessionelle Grundstimmung des Werkes als belanglos zur Seite. Hinsichtlich ihrer wäre es ein durchaus unberechtigtes Verlangen, wenn jeder Kritiker in malerischen Darbietungen sein eigenes, positives Glaubensbekenntnis finden wollte. Hier fragt es sich nur, ob und inwieweit Cornelius seine vielumspannenden Ideen bildnerisch gestalten konnte. Beim Weltgerichte ist ihm solches zweifellos in der Hauptsache gelungen.

Mit ganzer Liebe widmete sich der Meister seinem Entwurfe, mit hoffnungsfreudiger Zuversicht machte er sich an seine Ausführung. Während ein großer Teil der übrigen Kohlenkartons und ihrer späteren Freskoübertragung 1830—1840 unter Mithilfe von Schülern entstand, während damals Männer wie Moralt, Lacher und namentlich Hermann, den Cornelius besonders schätzte und liebte, so daß er „seinesgleichen in ihm sah", bei ihnen mitarbeiteten, ist der Karton zum Weltgericht 1834 35 von Cornelius zu Rom ganz eigenhändig entworfen worden. Ohne irgendwelche Zuziehung fremder Kräfte ist er dann vom Meister 1836—1839 in dreifacher Höhe und Breite auf die Wand des gradlinig geschlossenen Chores in Fresko übertragen worden, wo er eine Fläche von 2500 Quadratfuß bedeckt, 700 Quadratfuß mehr als Michelangelos Sixtinabild.

So war eingetroffen, was ein Freund dem Künstler in den frühsten Zeiten vorausgesagt hatte: „Wenn du so fortarbeitest, findest du endlich nirgends Platz mehr für deine Kompositionen, so sehr geht deine Tendenz ins Ungeheuere." Schon im Saale der Ilias, der dem Göttersaal folgte, waren die Figuren gewachsen. Nun dehnte sich das Riesenmaß der Leiber schier über Menschliches hinaus; das dem Umfang nach größte Gemälde aller Zeiten war entstanden. Rund vier Jahre hatte der kleine Mann mit dem wunderbar entwickelten Schädel und den tief liegenden Adleraugen (Abb. 95) auf den Gerüsten des Ludwigschores verbracht, bis er endlich unter dem Drängen des bisherigen Gönners die Arbeit zum Abschluß brachte.

In der Höhe erscheint Christus zwischen der Mutter und dem Täufer, mit der einen Hand Gnade wirkend, der anderen den Verworfenen Abwehr bietend. Über ihm Engel mit den Leidenswerkzeugen; um ihn die Auserwählten des Alten und Neuen Bundes. Zu den Füßen des Weltenrichters sitzt der Engel mit dem Buche des Lebens und des Todes zwischen Gefährten, welche die Posaunen des Gerichts nach den vier

Himmelsrichtungen erschallen lassen. Unten St. Michael auf einer Wolke mit Schild und Schwert die Auferstehenden scheidend. In dichten Massen schweben die Seligen zur Höhe, während die emporstrebenden Verdammten den Rachegeistern anheimfallen, die sie Luzifer zuführen, dem Höllenfürsten, der seiner Opfer wartet. Dieser thront auf den Leibern der Verräter, unter denen neben Judas der Cherusker Segest, der sein deutsches Vaterland den Feinden schmählich verriet, erkenntlich ist.

Unwillkürlich ist Cornelius durch dieses Werk mehr als bei anderen mit Michelangelo und Rubens in Wettbewerb getreten. Wer mit Erinnerungen an deren Schöpfungen sein Fresko betrachtet, findet sich namentlich beim ersten Schauen enttäuscht. Nichts von der glühenden Leidenschaft, dem qualvollen Ringen, der wildlodernden Empörung, die alle Gestalten der Sixtinawand durchzuckt, keine Kaskaden nackter Menschenleiber, wie sie in schauerlicher Schöne auf Rubens kleinstem Höllensturz daniederprasseln. Bei Cornelius lagert über dem Ganzen eine gewisse Zurückhaltung. Statt nervöser Beweglichkeit zeigen seine Gestalten eine eigentümliche Ruhe; fast meint man, sie sollten ewig in der sorgfältig gewählten Stellung bleiben. Alles, was Paul III. und manche seiner Nachfolger auf dem römischen Stuhl an Michelangelos Leibern auszusetzen hatten, ist schon um deswillen sorgfältig vermieden, weil Cornelius die meisten Gestalten bekleidete. Es ist, um ein Wort Gurlitts zu gebrauchen, nicht ein bestimmter Augenblick, nicht der gewaltigste Augenblick aller Geschichte dargestellt, sondern die Lehre von diesem Augenblick, wie sie durch die Kirche überliefert wird. Dadurch zeigt sich bei aller Kraft eine außerordentliche Besonnenheit, dadurch kommt bei aller Dramatik eine erstarrende Ruhe zum Ausdruck, die den Beschauer vielleicht mehr zur Andacht stimmt, die aber seine künstlerischen Instinkte weniger unmittelbar berührt, ihm bei einzelnen Figuren (z. B. dem Erzengel Michael) zunächst als theatralische Pose erscheinen will.

Und doch ist das Werk auch rein künstlerisch genommen groß und anziehend gestaltet. Bewundernswert ist wieder in erster Linie der planmäßige Aufbau, das wohlberechnete Verteilen der Figuren im Raum. Das Heranziehen des Höllenrichters neben dem Gottessohne erhöhte die Schwierigkeit der Komposition, aber gerade mit ihrer Hilfe vermochte der Meister das strenge Schema zu durchbrechen und freiere Bewegung in die Linien zu bringen. Indem er den Satan mit seinen Trabanten zur Seite rückte, wo der Kampf zwischen Engeln und Verdammten an sich schon einen breiteren Raum beansprucht, mußten der Engel mit dem Buche des Lebens und mehr noch der Entscheidung bringende St. Michael zur Seite weichen. Die Senkrechte bleibt so zwar erhalten, verliert jedoch vollkommen den steif geometrischen Charakter, wodurch der lebensvolle Eindruck der sich von der Erde lösenden Leiber wirksam erhöht wird. Mit dem Aufsteigen zum Himmel, der Heimat ewiger Gesetzmäßigkeit verliert sich die Willkür, die inneren und äußeren Umrißführungen der Seligen und Verworfenen finden sich mit den Kreislinien, die sich um und unter Christus schließen.

Die verschiedenen Gestalten sind bis zum Faltenwurfe herab aufs feinste durchgebildet. Auch die einzelnen Gruppen der Menschen- und Engelleiber dürfen wir sehr wohl für sich betrachten. Fast jede ließe sich aus dem Ganzen heraus schneiden und doch würde ihr wenig im Aufbau fehlen.

Wenn das hoheitsvolle Bild heute dennoch nicht den erwarteten Eindruck macht und auch damals König Ludwig enttäuscht hat, so liegt das weit mehr an der Ungunst des Baus wie an dem Werke selbst. Nirgends läßt sich ein Standpunkt finden, von dem aus sich das gesamte, gewaltige Fresko einheitlich übersehen ließe, selten nur, an ganz hellen Tagen, empfängt es genügend Licht, dessen es so sehr bedarf. Schädigend wirkt auch die Einfassung, bei der, anders als der Meister es wollte, blaue, gelbe, Zinnobertöne vorklingen, d. h. Farben, die im Fresko überwiegen und also keinen abschließenden Gegensatz herstellen. Eines stark kontrastierenden Rahmens hätte aber das Weltgericht, das in den grellen, bunten Farben, die Cornelius liebte, hinter früheren Werken keineswegs zurückstand, entschieden bedurft. Die erhabene Größe des Weltgerichts läßt sich im Stich (Merz) oder im Karton der Berliner Nationalgalerie, der leider jetzt verdeckt ist, besser würdigen, als in der Kirche selber (Abb. 94).

Abb. 88. Inneres der Ludwigskirche zu München. (Zu Seite 87.)

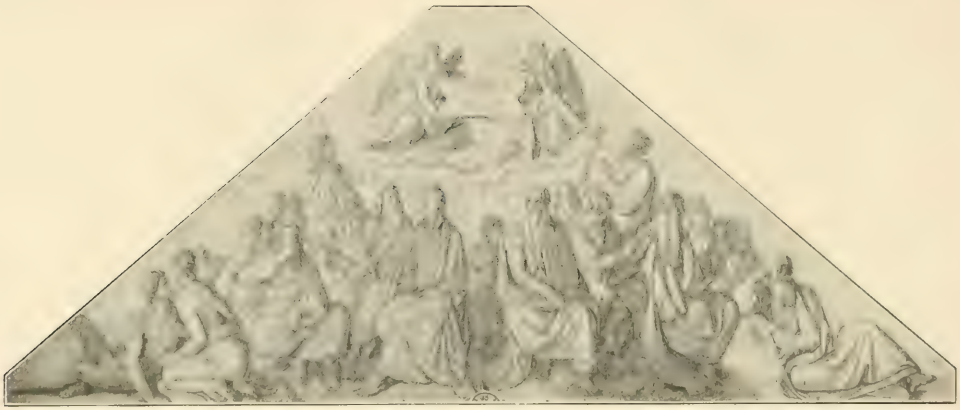


Abb. 89. Erzväter und Propheten. Karton für das Fresko der Ludwigskirche zu München. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 88.)

Vielleicht trugen gerade diese Nebenumstände mehr schuld, als man glauben möchte, daß Cornelius, der Jahre seiner besten Kraft dem Werke gewidmet hatte, durch das volle Einsetzen seiner Person den Sieg nicht erreichte. Gerade da, wo er durch eigenhändige Ausführung die Berechtigung seiner Malweise dartun wollte, wo er auch die sonst verpönten wiederholten Retuschen mit Tempera von Ei und Milch, die Geistesverwandte als unsolides Blendwerk ablehnten, keineswegs verschmähte, entlockte er dem König den bekannten Ausruf: „Ein Maler muß malen können." Die Art, wie dieser seine Ungnade fühlbar werden ließ, war so rücksichtslos wie möglich. Nicht einmal sein bescheidener Wunsch, man möge das Gerüst abrücken, ehe man ein Urteil fälle, ward Cornelius erfüllt, durch den Türsteher ihm der Zutritt zu seiner Schöpfung verwehrt.

IV.

Des Herbstes reife Früchte.

Auch ohne die Verletzung äußerer Formen war für Cornelius bei der offensichtlichen Verstimmung des Königs in München kein weiteres, gedeihliches Schaffen zu erhoffen. Er fühlte das selbst am besten und mit der ihm innewohnenden Initiative und Tatkraft überlegte er sofort, wie er sich helfen könne, traf auch zweifellos das Richtige, indem er sich und seine Kunst durch Vermittelung Bunsens dem neuen preußischen Könige Friedrich Wilhelm IV. zur Verfügung stellte. Der edle, phantasie- und geistvolle Monarch, ein deutscher Träumer, der danach verlangte, bedeutende Männer bei sich zu sehen, um Kunst und Wissenschaft zu neuem Leben zu erwecken, nahm den Meister mit offenen Armen auf. Er bot viel, forderte wenig, verlieh Cornelius auskömmliches Gehalt und den Titel eines Direktors, ohne ihn mit dessen Geschäften, insbesondere einer bestimmten Lehrtätigkeit zu belasten, und verlangte nur, daß der Künstler ihm bei Ausführung seiner weitgreifenden, im einzelnen allerdings noch unbestimmten Pläne zur Seite stehe.

Im April 1841 ist Cornelius wirklich nach Berlin übergesiedelt. Schon im Jahre später zeichnete ihn der König vor allen anderen Kunstjüngern aus, indem er ihn neben Alexander von Humboldt zum Vizekanzler des Ordens pour le mérite ernannte; Zeit seines Lebens ist er ihm niemals ernstlich gram geworden.

Anders das Berliner Publikum. Die Künstler wie die Kunstfreunde sahen der Ankunft des Meisters mit einer gewissen zurückhaltenden Hochachtung entgegen, erwarteten irgendwelche große Leistung von ihm, die das augenscheinliche Vertrauen des Königs

Abb. 90. Kirchenväter und Ordensstifter. Karton für das Fresko der Ludwigskirche zu München. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 88.)

auch vor ihnen rechtfertige. Gerade für solche bot sich aber zunächst noch keine Gelegenheit. Der Fürst zog Cornelius nur als Berater bei seinen künstlerischen Unternehmungen zu und zögerte noch mit einem entscheidenden Auftrag, bei dem dieser sein eigenstes Können erweisen durfte.

So verging das erste Berliner Jahr beim Überwachen der Ausführung von Schinkels Freskoentwürfen in der Vorhalle des Museums, der Vollendung einer Arbeit für den Grafen Raczynski und einer Reise nach England, wohin ihn ein großer Auftrag für Wandgemälde im Hause Lord Monsons führte, dessen Übernahme aber wegen des Ablebens des Bestellers unterblieb. In London wurde der berühmte Maler wegen des geplanten Freskenschmuckes im Parlamentsgebäude zu Rate gezogen, mit fürstlichen Ehren allseits begrüßt, ganz ähnlich wie wenige Jahre vorher bei einer Erholungsreise nach Paris Louis Philipp und die französischen Kunstgenossen ihn mit höchsten Auszeichnungen bedacht hatten. Eine schwere Augenkrankheit, die ihn damals nach der Rückkehr befiel, ward mit Ende des Jahres glücklich gehoben.

1842 brachte ihm dann den ersten bedeutenderen Auftrag des Königs, worin er sein großes Kompositionstalent von neuem bekundete: es war der zeichnerische Entwurf des sogenannten Glaubensschilds, den Friedrich Wilhelm IV. als Patengeschenk für den Prinzen von Wales in Silber mit reichen Zutaten von Juwelenschmuck ausführen ließ. Von ihm findet sich eine gleich dem Original durch A. F. Fischer modellierte, vielleicht noch besser als dieses gelungene Wiederholung in der Berliner Nationalgalerie (Abb. 96). Im Mittelrund an dem Schnittpunkte der Kreuzarme das Brustbild des Heilands. Auf den Armen allegorische Gestalten der christlichen Tugenden und die Medaillons der Evangelisten. In den dazwischen liegenden Füllungen Taufe und Abendmahl, sowie deren alttestamentarische Vorbilder. Im Bande ringsum die zwölf Apostel als Kameen in Onyx geschnitten. Endlich ein äußerer Rundfries, dessen Darstellungen bei einem Palmbaume beginnend die Entwicklungsgeschichte der christlichen Kirche andeuten. Von der Pfingstpredigt leitet ein Nachfolger der Apostel zur Königin Viktoria über, die mit dem Kinde die Ankunft ihres hohen Gastes, des preußischen Königs erwartet. Sein Schiff landet soeben im Hafen, wo ihn Prinz Albert und Wellington begrüßen. Bewundernswert ist neben der geistvollen Art, mit der Cornelius das evangelische Glaubensbekenntnis in eine künstlerische Form faßte, die reizvolle Verschmelzung der Vergangenheit und Gegenwart in idealer Gestaltung. Selbst ein so gewagtes Problem, wie die Paraphrase des modernen Dampfschiffes, das der gefesselte Dämon des Feuers zornig durch die Wellen zieht, ein Sinnbild des Menschenverstandes, der widerstrebende Elemente sich untertan macht, erregt beim Zusehen keine Befremdung (Abb. 97).

Wie sehr man sich in Berliner Kreisen auch bemühte, die Verdienste der Zeichnungen zu würdigen, die bedeutsame Komposition in lauten Worten zu preisen, es machte sich doch eine gewisse Enttäuschung bei dem hauptstädtischen Publikum geltend, dem diese ganze Schaffensweise fremdartig, schwer faßbar erschien.

Noch schlimmer wurde es im Jahre 1843. Von den Kartons zu Glasfenstern im Dome zu Schwerin bekamen die Kunstfreunde nicht viel zu sehen; sie machten so wenig wie die Reihe von Entwürfen zu Denkmünzen, die damals und in der folgenden Zeit gefertigt wurden, die Neider und Feinde des Meisters verstummen. Aber auch die bei Gelegenheit eines Hoffestes gezeichneten Skizzen für lebende Bilder, denen

Abb. 91. Evangelist Lukas.
Karton für das Fresko der Ludwigskirche zu München. Berlin, Nationalgalerie.
(Zu Seite 88.)

Szenen aus Tassos Befreitem Jerusalem zugrunde lagen, entsprachen, als sie Mitte 1843 bekannt wurden, nicht den Erwartungen, die man an den genialen Erfinder zu stellen sich berechtigt glaubte. Man verlangte, lauter selbst als in München, vom Maler endlich ein großes Farbenbild zu sehen.

Da kam gegen Schluß des Jahres die so lange vermißte Malkunst zum Vorschein; das noch in der bayerischen Hauptstadt für den Grafen Raczynski übernommene Ölbild, an dem Cornelius über zwei Jahre gearbeitet hatte, war nunmehr vollendet und wurde der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht (Abb. 98). Es hat damals in Berlin kaum jemand befriedigt. Enttäuschung, ja Unwille über das Gebotene kamen überlaut zum Ausdruck.

Verschiedene Momente trafen zusammen, um solche Mißstimmung in weiten Kreisen zu erregen. Bedeutende Werke, zu denen man sich unmittelbar hingezogen fühlte, waren

dort nur in Architektur und Plastik, unter Schinkels und Rauchs Leitung entstanden. Auf dem Gebiete der Malerei war das Publikum in erster Linie an Bilder der Düsseldorfer Schule gewohnt, deren elegante süßliche Vortragsweise der schlichten, herben Darstellungsart, zu der sich Cornelius bekannte, nur schlecht vorgearbeitet hatte. Dazu waren gerade in jener Zeit zwei belgische Werke, die Thronentsagung Karls V. von Gallait und das Kompromiß der Edelen von Brabant von De Biève, auf ihrem Siegeszuge durch Deutschland auch nach Berlin gekommen. Ihre Farbenpracht und glänzende Technik ließ das Maß zurück, nach dem man fortan den Wert einer Malerei bestimmte. Biève, dessen Art die schnell urteilenden Berliner besonders feierten, wurde mit solchem

Abb. 92. Evangelist Johannes.
Karton für das Fresko in der Ludwigskirche zu München. Berlin, Nationalgalerie.
(Zu Seite 88.)

Überschwang gepriesen, daß Cornelius aus seinem Mißfallen darüber kein Hehl machte. Und nun erschien von ihm selber ein Werk, das wir heute nicht gleich den damaligen Beschauern verdammen, das aber auch von unserem Geschlecht weit mehr noch als die Freskenzyklen liebevolle Vertiefung fordert, ehe es seine Schönheiten erschließt, zu deren Genuß damals niemand fähig oder aufgelegt war.

Das ursprünglich im Zusammenhang mit den Bildern der Ludwigskirche erdachte Werk, das nur im Verein mit diesen seine volle Bedeutung erlangt, bringt die Befreiung der Erzväter aus der Vorhölle, das Sinnbild des Überleitens der vorchristlichen in die christliche Zeit zur Anschauung. Das erste Menschenpaar erwartet den Heiland, Judith und Deborah stehen in noch ungestilltem Sehnen neben dem Sänger heiliger Psalmen, die bethlehemitischen Frauen halten dem soeben erscheinenden Erlöser ihre Kinder zum

Abb. 93. Das Jüngste Gericht.
Deckfarbenmalerei für das Fresko der Ludwigskirche zu München. Frankfurt a. M., Städelsches Institut.
(Zu Seite 88, 89.)

Abb. 91. Das Jüngste Gericht.
Freskogemälde in der Ludwigskirche zu München. Nach dem in Fr. Gypens Kunstverlag zu München erschienenen Buch von H. Merz. (Zu Seite 88, 89.)

Segnen entgegen, die Mutter der Makkabäer erwacht mit ihren Söhnen aus dem Totenschlaf, um den Lohn des Glaubens zu ernten.

Graf Raczynski hatte 1840 Cornelius veranlaßt, das vom König Ludwig für die Kirche verschmähte Bild für seine Sammlung in Öl zu malen. Dieser vollendete es ohne fremde Hilfe, arbeitete daran, wie er selbst bekennt, „mit der größten Liebe bis zum letzten Pinselstrich". Cornelius hatte nun aber die ganzen Jahrzehnte fast nur im Fresko gearbeitet, seit den noch auf Lichteffekte gehenden Bildchen der Düsseldorfer Jahre, sich nur bei der Flucht nach Ägypten und den klugen und törichten Jungfrauen, die aber nicht einmal vollendet wurden, in dieser Technik versucht. Nunmehr setzt er im Ölbild die ungebrochenen Farben, ähnlich wie in seinen Fresken nebeneinander, ohne an ein Ineinanderspielen, ein Abstimmen der namentlich nach vorn und der Mitte zu immer leuchtender werdenden Töne zu denken. Auch läßt er nach gewohnter Weise die Farben im Lichte sich verändern, Rot sich in Grün wandeln und ähnliches mehr. Das damalige Publikum wußte einem Bilde mit dieser Farbengebung gar keine Reize abzugewinnen, zumal ihm auch der gedankliche Inhalt des Bildes ziemlich fern lag. Das eigentliche Große aber des Werkes, die stilvolle, feinempfundene Komposition, die bei der ursprünglich geplanten Freskoausführung in mehr als doppelter Größe stärker zur Geltung gekommen wäre, der mannigfach belebte Ausdruck der Empfindung unter den Harrenden ward wenig beachtet, da man nach anderem suchte, oder ganz übersehen, da man an einzelnen Übertreibungen bei den Gesichtszügen Anstoß nahm.

Abb. 95. Cornelius im reifen Mannesalter. (Zu Seite 89.)

Nach dem Mißerfolg des Jahres 1843, denn von einem solchen muß man sprechen, da außer dem Besteller nur wenige kritische Stimmen dem Meister zu seiner Arbeit Freundliches zu sagen wußten, hat Cornelius sich noch zweimal im Ölbild versucht. Er hat eine der Seligpreisungen des Campo santo 1851 für den Grafen Raczynski gemalt, mit der er selber so zufrieden war, daß er meinte, sich auch in der Ölmalerei dem für recht erachteten Ziele allmählich zu nähern (Abb. 119). Sie erscheint auch uns ruhiger, vielleicht etwas zu stumpf in der Farbgebung. Schließlich durfte er 1859 für die damalige Wagnersche Sammlung (jetzt Berliner Nationalgalerie) eine bereits 1855 für das Rheinland-Album des Prinzen von Preußen geschaffene Komposition: „Hagen versenkt den Nibelungenhort" in Rom auf Leinwand mit lasierten Ölfarben malen (Abb. 99). Hagen im Begriff zu den Hunnen zu ziehen, steht im vollen Waffen-

Abb. 96. Glaubensschild.
Nach Zeichnungen von Cornelius, modelliert von Aug. Ferd. Fischer. Zweite Ausführung
Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 93.)

schmuck und rotem Mantel trotzig am Rheine, dessen Töchter die Schätze des Nibelungen begehren. Noch zögern Alberich und seine Gnomen die Tat zu vollbringen, da beut Hagen gebieterisch Entscheidung. „Unter dem Nibelungenhort denke ich mir," so schreibt der Meister, „das Sinnbild aller deutschen Macht, Glück und Herrlichkeit, welches alles im Rhein versenkt liegt, und mit ihm dem Vaterland erhalten bleibt oder verloren geht." (An Brüggemann 13. Mai 1856.) Auch hier Gedankentiefe bei einfachem, wohlgelungenem Aufbau und Vorliebe für symbolische Auffassung. Malerisch bietet das Bild keine neuen Qualitäten. Es machte kein besonderes Aufsehen, vielfach wurde sogar dem im gleichen Jahre entstandenen Karton, den das Museum zu Antwerpen bewahrt, der Vorzug gegeben.

Das Jahr 1843 hat den Meister von der Mehrzahl der Künstler und Kunstweisen in Berlin, die sich in ihren Erwartungen nicht befriedigt sahen, für immer geschieden. Der Mann, der, als er nach Berlin berufen wurde, im vollsten Genuß aller Ehren stand, der beim Erscheinen in der neuen Heimat noch in einer Weise gefeiert wurde, die seiner würdig war, zog sich bei der bald zutage tretenden kühlen Geringschätzung mehr und mehr von aller Berührung mit der Menge zurück. Es bildete sich zwischen ihm und seinen Mitwohnern jenes merkwürdige Verhältnis gegenseitiger Nicht-

beachtung heraus, das Hermann Grimm noch zu Lebzeiten des Künstlers in einem seiner Essays mit seiner Beobachtungsgabe geschildert hat. Über zwanzig Jahre lebte Cornelius mit einzelnen Unterbrechungen, die ihn nach Rom führten, in jener Stadt, die schon damals keines inneren Zusammenhaltes mehr sich rühmen durfte, die nur als Aufenthaltsort, als Absteigequartier ungezählter, ringender, hastender Menschenscharen erscheint. Keiner hat hier das Gefühl, daß er an seiner Stelle unentbehrlich sei; jeder verliert sich in dem nie endenden Gedränge: mag er verreisen, mag er sterben, mag er berühmt werden, niemand scheint darauf zu achten, unaufhaltsam rauscht der Strom der Massen weiter. Nirgends kann man so wahrhaft einsam, ungestört und unbeachtet leben, unerkannt unter all den Scharen wandeln. Tagsüber sitzt man allein bei der Arbeit, weltenfern von dem Getriebe, dessen Melodie wie wogende Brandung von fernem Strande leise nur in den Ohren klingt; abends ein Schritt auf die Straße und man sieht so viel Menschen um sich, als man irgend vertragen kann, findet Zerstreuung und Vergnügen, wie immer man sie begehrt. Niederdrückend erscheint solch Leben dem, den es nur oberflächlich berührt. Wer sich an dasselbe gewöhnen mag, der merkt bald, daß hinter dem scharfen Luftzug allzuschnellen Urteilens ein tiefer Ernst, ein klarer Sinn und vor allem die unbesiegbare Kraft des energischsten Tätigkeitstriebes steckt, wie sie sich sonst kaum wo in Deutschland findet.

Cornelius hat sich von dem rauschenden Strom Berliner Lebens nach den ersten Enttäuschungen wenig mehr berühren lassen. Lange Jahre voll Arbeit, Hoffnungen, Gedanken vergingen, man wußte kaum noch, daß er unter Lebenden weiter wirkte. Wie ein Märlein klang es, wenn das Publikum gelegentlich wieder einmal hörte, daß Cornelius noch immer lebe, daß er in dem vom Könige überlassenen Hause oder in Rom an seinen Kartons weiter arbeite. Und doch hatte ihn, den das Lob, die Liebe und Begeisterung der Münchener Glanzzeit weder schwach, eitel noch lässig gemacht hatten, auch das Mißverständnis und der Hohn der Norddeutschen nicht in seiner Tätigkeit lähmen können. Obwohl er in Berlin für die meisten ein Fremder blieb, war er für sein Arbeiten in einer richtigeren Atmosphäre als sonst irgendwo. Er hatte wieder seine Zeit und seine Gedanken für sich allein, denen er sich rückhaltlos hingeben durfte. Gleichgültig gegen Lob und Tadel der schreienden Menge ist er unbeirrt seines Weges weiter geschritten, unerschütterlich auf den Genius vertrauend, der ihn zum höchsten Ziele führen sollte. Das Jahr 1843, das ihm das Fiasko gebracht, eröffnete ihm die Pforten zu den äußersten Höhen seiner Künstlerlaufbahn, schenkte ihm den Auftrag, der den Rest seiner Schöpferkraft fast ausschließlich in Anspruch nahm, der ihn bis zu dem Ausklingen seines Erdendaseins begleitete. Die letzten Jahre brachten die Entwürfe für den Campo santo und das damit zusammenhängende Dombild „Die Erwartung des Weltgerichts".

Als Cornelius 1829 auf die Ausarbeitung des Freskenzyklus der Ludwigskirche, wie er ihn sich ursprünglich gedacht hatte, verzichten mußte, da glaubte er den Torso dem König zuliebe schaffen zu sollen. „Mir aber und der Kunst bin ich schuldig," so schrieb er an Ludwig, „dereinst das Ganze, wie ich mir's gedacht, zu entwerfen." Wie er Wort gehalten, sagen uns die Kartons für die Friedhofshalle zu Berlin. Sie sind der Schwanengesang des Meisters, sie enthalten das hohe Lied von des Todes Majestät und der Menschheit Erlösung.

Friedrich Wilhelm IV. beabsichtigte an Stelle des alten, etwas kümmerlichen Berliner Doms aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts einen stattlichen Neubau zu errichten. Daran sollte sich die Begräbnisstätte seines Hauses schließen in Gestalt einer um einen viereckigen Hof gelegten offnen Halle, deren Innenwände nach Art des berühmten Campo santo zu Pisa für Freskenschmuck bestimmt waren. Nur sollte statt der wechselnden Künstler verschiedener Zeiten eines Meisters Hand die Fresken vollenden. Cornelius ward zu ihrem Schöpfer auserseben; in Erfüllung dieser Aufgabe schuf er seine besten, reifsten Werke. Das christliche Epos, das er seit jungen Jahren plante, das in der Ludwigskirche nur teilweisen Ausdruck gefunden, sollte endlich in schönster Vollendung entstehen. Freilich die Divina Commedia, die er so lange in seinem Geiste

Abb. 97. Teil des Glaubensschildes. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 93.)

trug, erschien nun unter neuem Gesichtspunkt, der seine Erfindungskraft auf das äußerste anspannte. In der Halle des Friedhofs, wo der Mensch sein Liebstes birgt, wo sich das Haupt müde vom Lebenskampf zur Ruhe legt, der Blick mit Furcht und Sehnsucht nach dem Jenseits ausschaut, mußte neben der Warnung die Tröstung und Ver-

Abb. 98. Christus in der Vorhölle. Fresgemälde. Berlin, Nationalgalerie (Kaiserlich Gemäldesammlung). (Zu Seite 95.)

söhnung ihre Stätte finden. Die Königsgruft sollte Cornelius schmücken. Aber in seiner Künstlerweisheit hat er bei den Entwürfen weit weniger das Wort ‚König' als die Gruft berücksichtigt, hat er, geleitet von dem Gedanken, daß der, der da richtet über Leben und Tod nicht auf den Stand, sondern in die Herzen sieht, das allgemein Menschliche in den Vordergrund geschoben. Er hat zugleich die Geschichte der christ-

lichen Heilsoffenbarung nicht biblisch-historisch abgeschildert, sondern sich zu einer symbolischen Darstellungsweise durchgerungen, bei der alles Dogmatische sich in Reinmenschliches wandelt, bei der jedem die Freiheit gegeben ist, die bildliche Andeutung in die Sprache seines Glaubens und Denkens zu übersetzen.

Abb. 99. Hagen versenkt den Nibelungenhort. Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie (Wagner'sche Sammlung). (Zu Seite 98.)

Erfüllt von beseligender Freude, getrieben von der nie erschlaffenden Schnellkraft seines Genius machte sich der Künstler an die alt vertraute und doch so neu belebte Aufgabe. Um frische Eindrücke zu empfangen, die Kraft der ewigen Roma wieder zu erfahren, wanderte er im Herbst 1843 nach dem Tiberstrand, wo er als sechzigjähriger Mann um die Verwirklichung dessen rang, was er als Jüngling in dämmernder Ahnung sich ersehnt hatte.

Abb. 100. Teil der Ostwand der Friedhofshalle.
Hauptbild: Trauer um den Leichnam Christi; Sockel: Arbeit und erstes Verbrechen; Bogen: Klagende Engel.
Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 105.)

„Jeder Atemzug bei dieser Arbeit ist mir Seligkeit. Wie soll ich's Gott genug danken, daß er mir alles dies vergönnt hat," so schrieb er am 16. Dezember 1843 einem Freunde in der Heimat. Das Schwerste seiner Aufgabe schien ihm schon damals überwunden und wirklich vermochte er bereits im Winter 1844/45 teils in Rom, teils in Berlin, die ersten Entwürfe zu dem ganzen umfangreichen Werke zu vollenden, sie in vier Blättern mit Bleistiftumrißzeichnungen vorzulegen (Weimar).

Die Grabeshalle dachte man nach Art der alten Kreuzgänge an die nördliche Seite des Domes so anzuschließen, daß aus der Kirche ein Zutritt wäre, während ein anderer Eingang an der Straße liegen sollte. Hinter die Ostwand wollte man die Königsgruft legen. Drei der je 180 Fuß langen und fast 40 Fuß hohen Mauern waren also durch Öffnungen unterbrochen, was auf die Verteilung der Fresken im Raum mitbedingenden Einfluß übte. Nur die Nordwand blieb in ihrer Fläche völlig unangetastet. Cor-

Abb. 101. Nische der Ostwand der Friedhofshalle. Gruppe der Traurigen. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 106.)

nelius teilte die lange Seite durch eine Reihe von Renaissancepilastern in größere und kleinere Felder, von denen die für die großen Wandbilder bestimmten wieder nach geheiligter Tradition, im Anschluß an die älteste Form des Altarbildes, dreigeteilt waren, in Predella, Hauptbild und Lünette zerfielen. Die Sockelbilder sollten grau in grau, die großen Mittelstücke buntfarbig, die Oberfelder mit realistisch gemalten Figuren auf Goldgrund ausgeführt werden. Die Bilderfolgen der vier Wände, die unter sich wieder jeweils höhere Einheiten anstrebten, wurden durch Nischen unterbrochen, für die der Meister Kolossalgruppen, Allegorien auf die Seligkeiten der Bergpredigt, im statuarischen Stile auf reich ornamentierten Postamenten entwarf.

Die Dichtung hebt an der Ostwand, dem eigentlichen Grufteingange, an mit Überwindung des Sündentodes durch Christus den Erlöser. Zunächst sehen wir Christi Geburt, durch die der gefallene Mensch (Predella: Sündenfall) zu Gott Vater (Lünette) zurückgeführt wird. Dann schauen wir den Heiland, wie er nach dem Leidestod, den die Sünde bedingte (Predella: Not der ersten Menschen und erster Mord) auf Erden durch Menschen beweint und im Himmel durch Engel beklagt wird (Abb. 100). Die Tiefe und Innigkeit, mit welcher der Schmerz bei der Grablegung, die so oft von alten und neuen Meistern behandelt wurde, zum Ausdruck kommt, läßt uns dies Bild betrachten, als wär's das erste seiner Art, das wir erblicken. Neben dem nun folgenden Eingang zur Gruft erscheint Christus als Befreier von irdischer Not bei Heilung des Gichtbrüchigen, dazu die

Zurechtweisung der Pharisäer und die Aufnahme der Sünder des Alten Testamentes in den Himmel. Noah empfängt die erste Verheißung der Versöhnung (Predella), die der Erlöser in verzeihender Liebe der Ehebrecherin spendet (Hauptbild); darüber anknüpfend an die Parabel vom verlorenen Sohne die Freude über den einen Gerechten. Die Seligpreisungen gelten auf dieser Wand den Armen im Geiste und den Traurigen (Abb. 101).

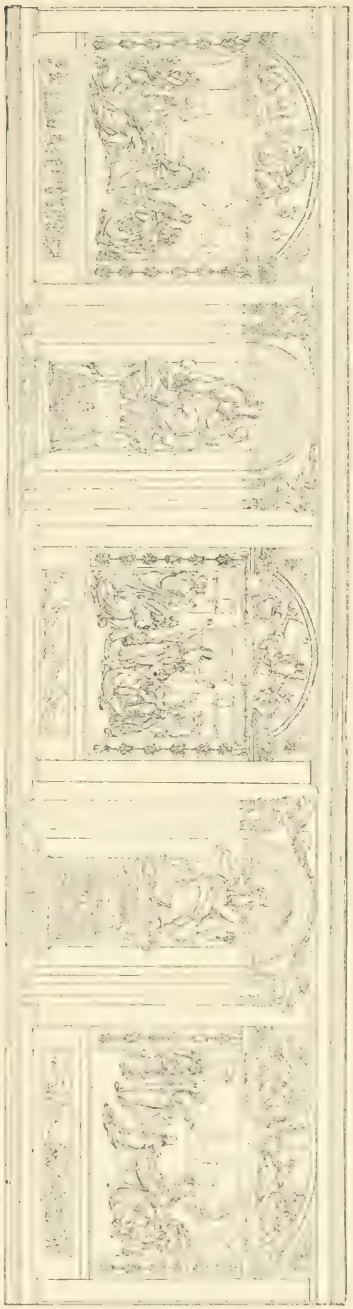


Abb. 102. Übersicht der Westwand der Friedhofshalle. Nach den im Verlage von Georg Wigand in Leipzig erschienenen Stichen. (Zu Seite 106.)

Die Behauptung, daß Christus der Erlöser sei, hat nur Wert, wenn er sich als solcher beglaubigen konnte, wenn er die Überwindung des Todes bei sich und anderen zeigte. Daher ist die gegenüberliegende Westwand, auf die der Blick des Zagenden fällt, wenn er die Gruft wieder verlassen will, dem Beweis der Erlösungsworte gewidmet, der Sterben und Zerfall überwindenden Göttlichkeit des Menschensohnes (Abb. 102). In der beherrschenden Mitte sehen wir oben die Auferstehung, darunter Christi Erscheinen unter den Jüngern, des zweifelnden Thomas Belehrung. In dem Staffelbild dazu das alte Vorbild der Auferstehung, Jonas, den der Fisch ausgespieen. Links und rechts davon erweckt Christus andere zum Leben, den Jüngling zu Nain und Lazarus. In den Predellen dient David, wie er den Goliath schlägt und vor der Bundeslade tanzt, zum Hinweis auf den Messias. Die Bogenfelder zeigen die Demut des Heilandes über dem Hochmut des Philisters und den Gottesdienst werktätiger Liebe wie ihn der barmherzige Samariter übte (Abb. 103) als Gegenstück zu dem unduldsamen Spott der Tochter Sauls über die ihr unverständliche Art der Gottesverehrung. Selig sind die Barmherzigen (Abb. 104), und selig sind die Friedfertigen (Abb. 105), so verkünden die Gruppen der Zwischenglieder.

Die Erkenntnis der Erlösung darf nicht auf einzelne beschränkt bleiben, sie muß sich auf viele, wenn möglich auf alle erstrecken; diese Aufgabe der Ausbreitung des Heils fiel der Kirche zu. An Hand der Bilder aus der Apostelgeschichte wird sie auf der Südwand, durch die man in den Dom eintreten sollte, geschildert. In der Mitte über der Tür ist die Herabkunft des heiligen Geistes zur Anschauung gebracht (Abb. 106). Rechts davon der Tod des ersten Blutzeugen Stephanus, den die Verstockten, wie sie schon Sodom und Gomorrha zeitigte (Predella), umbringen, aus dessen Blut aber die Saat wahren Glaubens aufsprießt, wie sie sich in der Anbetung des Lammes kundgibt (Lünette). Links Szenen aus dem Leben Petri, der von der Verleugnung des Herrn durch die Macht des Glaubens zu Wundertaten, selbst zur Totenerweckung geführt wird. Die äußersten Bilder der Reihe deuten auf die Bekehrung der Heiden. Wenn diese auch in blindem Grimme gegen die neue Lehre wüten, wie die Goldschmiede zu Ephesus, so zeigt sich ihnen doch der Strahl der Gnade, wie ihn Philippus dem Kämmerer des Mohrenkönigs brachte, wie

ihn der Engel wies, der dem Hauptmann Cornelius erschien (Abb. 107). Das deutlichste Bild der inneren Wandlung unter dem Einfluß der Heilswahrheit zeigt des Paulus Bekehrung. Der unversöhnliche Christenverfolger wird von Gottes Erscheinung getroffen und zum Lichte der Erkenntnis geführt, die dann der einstige Widersacher den alten Freunden mitzuteilen sich bemüht (Abb. 108). Den Sanftmütigen und denen, die ein reines Herz besitzen, sind diesmal die Nischen gewidmet.

So bleibt noch die Nordwand, bei der das Mittelbild lediglich deshalb der Lünette und Predella entbehrt, weil es für sich allein schon die ganze mittlere Wandfläche von oben bis unten einnimmt. Die Kirche ist nicht selbst das Ziel, sondern nur das Mittel der allgemeinen Erlösung. So sieht denn derjenige, der aus ihr heraustritt, an der gegenüberliegenden Wand die Erfüllung der letzten Dinge, wie sie Johannes in der geheimen Offenbarung ahnungsvoll schaute: die Vernichtung des Bösen durch die apokalyptischen Reiter (Abb. 109, 116) und den Sturz Babels, die Rettung des Guten durch die Auferstehung des Fleisches und die Gründung des neuen Jerusalems (vgl. Abb. 120 bis 126). Zerstörung und Neuerrichtung bewirkt die Wiederkunft Christi, des Weltrichters, der nicht als zürnender Gott, sondern unter dem Gleichnis der törichten und klugen Jungfrauen erscheint (Abb. 110).

An der Nordwand, wo es sich um das Gesamtgeschick der Menschheit bei der letzten großen Entscheidung handelt, stehen die Staffelbilder nicht mehr in unmittelbarem

Abb. 103. Bogen der Westwand der Friedhofshalle. Der barmherzige Samariter. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 106.)

Zusammenhange vorbedeutender oder sachlicher Art mit den Mittelstücken, sondern zeigen Gestalten und Handlungen, die das ganze Tun und Treiben aller Irdischen andeuten. Sie bringen Bilder jener Taten, die die berechtigte Hoffnung wecken, bei der Erfüllung nicht in das Verderben gerissen, sondern zur Erlösung geführt zu werden: die Werke der Barmherzigkeit (Abb. 109, 124). Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, und selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden, rufen diesmal die Nischenbilder, um anzudeuten, daß das Abwägen des Guten und Bösen nicht nur Schrecken, sondern auch Verheißung deutet (Abb. 111, 112).

So gestaltet sich die monumentale Versinnlichung des Heilsganges der Menschheit zu einer vollendeten Dichtung, ein Spiegelbild des Entwicklungsganges alles Erdenwallens bis zur Erfüllung und Erlösung. Eine eingehendere Darlegung des großen Werkes, ein Aufhellen der beziehungsreichen Zusammenordnung aller Teile ist an dieser Stelle unmöglich. Nur das sei betont, daß Cornelius es verstanden, einen alten Stoff neu zu fassen, daß der Dichter in einem ebenbürtigen Bildkünstler seine Ergänzung findet, dessen Schöpfungs- und Darstellungskraft nirgends eine Abnahme zeigt.

Des Königs Beifall fanden die Entwürfe im vollsten Maße. Bloß das schmuckreiche Rankenwerk in den Zwickeln um Gruppen und Einzelbilder erregte wegen der Verwendung klassisch-mythologischer Beziehungen bei dem romantisch-christlichen Monarchen Anstoß. Cornelius konnte sich dafür zwar auf Dante und selbst auf die Anschauungen

der Kirche berufen, die auch im Heidentum Fingerzeige göttlicher Offenbarung sah, allein da ihm das Beiwerk für den Kern seiner Dichtung unwesentlich schien, wollte er, dem Wunsche seines Gönners folgend, bei der Ausführung darauf verzichten. In den ersten Entwürfen ist es jedoch geblieben und dadurch auch in die nachbildenden Kupferstiche übergegangen, deren Herausgabe der Meister, gleich als ahne er, daß das gewaltige Werk nicht zur Ausführung gelangen werde, eilig betrieb. Sie sind bereits

Abb. 101. Nische der Westwand der Friedhofshalle. Gruppe der Barmherzigen Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 106.)

1846 mit Text aus der Feder seines Schwagers Brüggemann erschienen, wobei leider die Verwechslung in Anordnung zweier Bilder, des Stephanus und der Heilung des Gichtbrüchigen, nicht beseitigt wurde.

Schon in den nächsten Jahren zeigte sich in der Tat, daß die Durchführung der königlichen Pläne nicht zweifellos sei, daß Cornelius nicht einmal bei der Fortführung der begonnenen Arbeit, der Übertragung der Umrißzeichnungen in große Kartons ungestört bleiben werde. Kaum hatte der Künstler mit Begeisterung die Kohlenausführung des ersten Bildes begonnen, als er einen neuen Auftrag des Königs erhielt. Er sollte einen farbigen Entwurf für die gerundete Apsiswand des neuen Domes, für

welche 100 Fuß Höhe bei einem Halbmesser von ungefähr 60 Fuß geplant waren, fertigen, der einen von dem Monarchen selbst im einzelnen ausgearbeiteten Gedanken darzustellen hatte. Der König wünschte das „Harren der Kreatur auf den Moment des Weltgerichts“ veranschaulicht zu sehen. Nicht das letzte Gericht selber, sondern der „vorhergehende Moment“ war nach seiner Anweisung zum Ausdruck zu bringen.

Cornelius fühlte sich von der neuen Aufgabe nicht besonders angezogen, deren Programm so ausgearbeitet war, daß der Künstler nicht einmal in Gruppierung der

Abb. 105. Nische der Westwand der Friedhofshalle. Gruppe der Friedfertigen. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 106.)

darzustellenden Personen frei walten konnte, daß die für ihn stets besonders reizvolle Erfindung, das Komponieren großenteils wegfiel und ihm eigentlich nur das Gestalten der Einzelformen verblieb. Auch schien es ihm, dem Manne der rastlosen Tat, wenig lockend, Reihen geduldig harrender, übereinanderzuschichtender Menschen, statt in dramatischer Bewegung, in ewiger, unabsehbarer Erwartung festzuhalten. Dabei sah er in dem Wunsche des Königs eine störende Unterbrechung seiner nächstliegenden Arbeit, auch mochte es ihm unlieb sein, mit Overbeck, Steinle, Veit, die ebenfalls für die Absicht des Königs herangezogen wurden, in Wettbewerb zu treten. Genug, er ließ den Auftrag seines Schutzherrn zunächst auf sich beruhen, der anders wie der stets ungeduldige

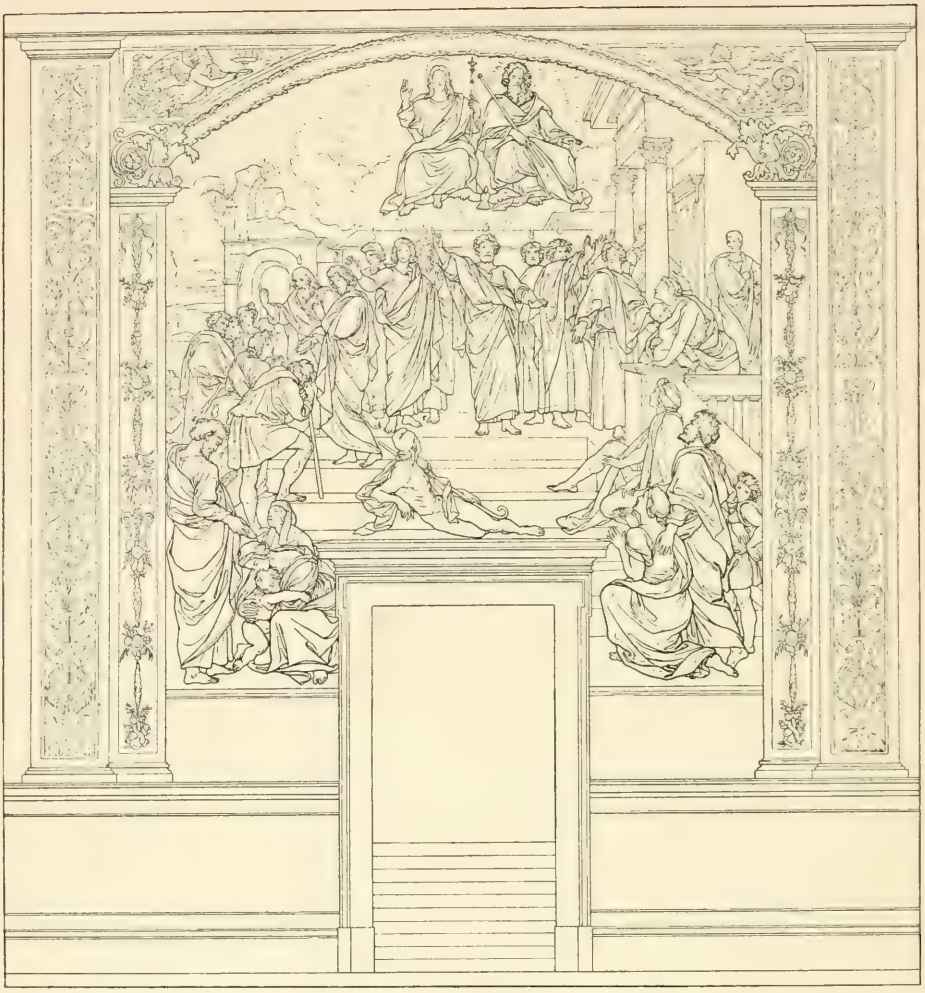


Abb. 106. Teil der Südwand der Friedhofshalle. Pfingstfest, Ausgießung des heiligen Geistes. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 106.)

Bayernkönig sich in richtiger Beurteilung künstlerischer Kräfte zu bescheiden wußte. Als dann aber auch Overbeck abgelehnt hatte, Veits und Steinles Entwürfe die Billigung des Königs nicht fanden, zudem die Märzstürme von 1848, die durch die deutschen Lande gebraust waren, und die ganze politische Lage den Fortgang der Campo santo-Arbeiten eine Reihe von Jahren hemmten, ließ Friedrich Wilhelm 1853 dem Künstler, der eben nach Rom übersiedelte, die Erfüllung seines Wunsches nochmals anheimstellen. Cornelius durfte ihn seinem hochherzigen Gönner nicht zum zweitenmal abschlagen. Opferwillig schuf er in langwierigen, drei Jahre währenden Mühen 1853 bis 1856 die Deckfarbenmalerei, die jetzt die Berliner Nationalgalerie verwahrt. Wenn auch das Werk niemals sein Herz besaß, so hat er doch mit ihm nichts Unrühmliches geschaffen. Die hohe pathetische Ruhe, die er anstrebt, ist ihm gut gelungen, und indem er in einzelnen Punkten vom Programm des Königs abwich, löste er die undankbare Aufgabe in einer seiner würdigen Weise (Abb. 113).

Den beherrschenden Mittelpunkt des Ganzen bildet Christus, der glorreich thronende Herr der Welt, umgeben von Engeln und Scharen der Auserwählten; ihm zunächst die Mutter und Johannes der Täufer. Unter ihm der Engel mit dem geschlossenen Buche

Abb. 107. Teil der Südwand der Friedhofshalle.
Hauptbild: Bekehrung des äthiopischen Kämmerers durch Philippus; Bogen: Der Engel befiehlt dem Hauptmann Cornelius zu Petrus zu senden; Sockel: Aufruhr der Goldschmiede zu Ephesus.
Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 107.)

des Lebens und die „vier Gewaltigen", die im Begriffe sind, die Posaunen zu erheben. Zu den Erdenkindern leiten rechts und links Wolkenstufen über, auf denen Paradiesbewohner die Seligen empor geleiten, während St. Michael und der Engel des Gerichtes bereits herniedersteigen. Auf einer Erhöhung des Erdbodens kniet die königliche Familie, bei ihr Männer der Kunst und Wissenschaft, Kinder des Volkes, alle geschart um den auf Stufen errichteten Altar mit dem Kreuze.

Ein eindrucksvoller Aufbau mit klarer Gliederung der schweren Massen und einfacher Gruppenbildung beherrscht das gewaltige Bild, der in der Rundung einer halbzylindrischen Wand noch weit wirkungsvoller zur Geltung gekommen wäre, als bei der Skizze, die in der nicht gebogenen Fläche das Schichtenartige stärker fühlbar werden läßt. Wie gut die Aufgabe gelungen, zeigt der Vergleich mit den Entwürfen der Freunde, die ebenfalls die Nationalgalerie bewahrt. Veit hatte allerdings den Gedanken des Königs, daß die „streitende Kirche" durch das lebende Geschlecht: Hof, Staat, Geistlichkeit, den König und sein Haus in der Mitte, umgeben von allen Klassen seiner Unter-

tanen, dargestellt werden sollte, an sich glücklich erfaßt, indem er die Menschheit zum Teil noch in ihrer gewöhnlichen Betätigung und nicht gleichmäßig in starrer Ruhe vorführt. Er rückte damit das Historisch-Individuelle, das einer ewigen Erwartung widerstrebt, richtig in den Hintergrund. Aber ganz abgesehen davon, daß er die

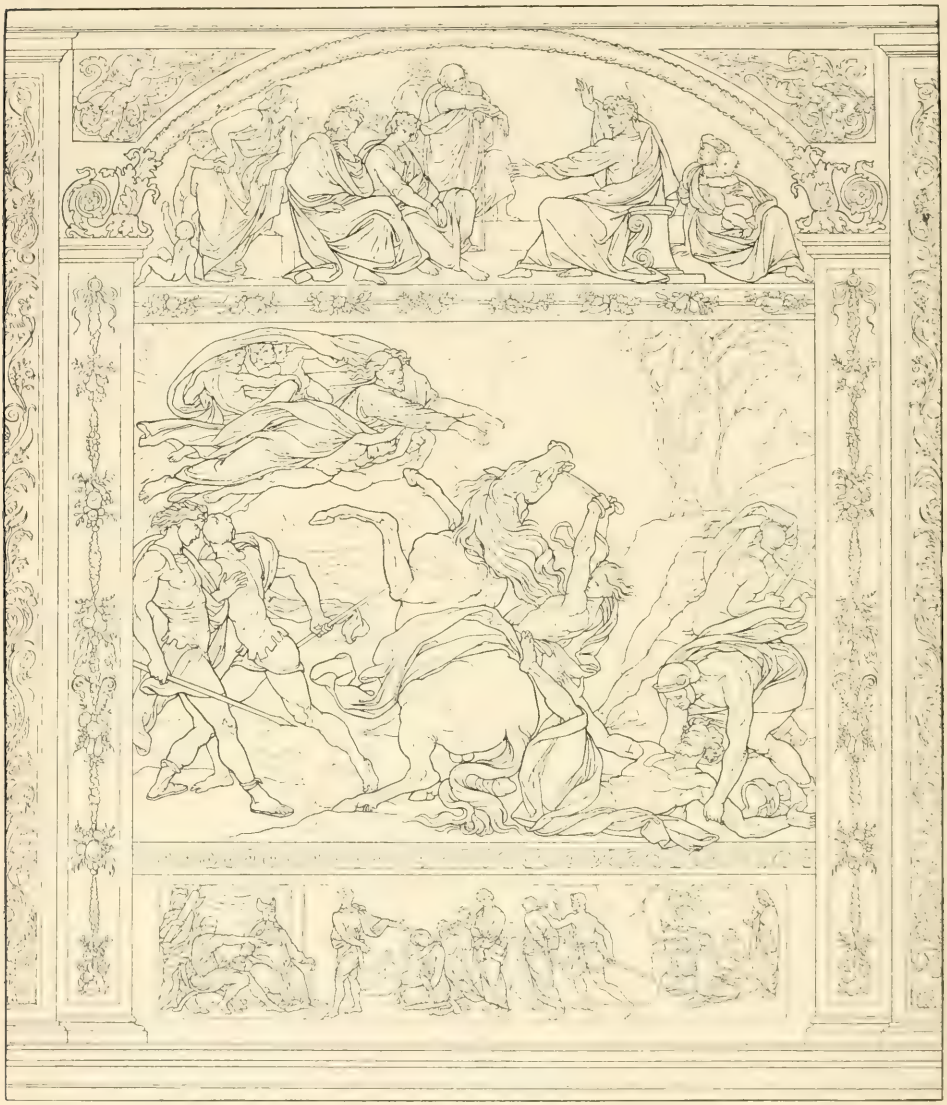


Abb. 108. Teil der Südwand der Friedhofshalle.
Hauptbild: Pauli Bekehrung; Bogen: Pauli Predigt; Sockel: Pauli Christenverfolgung.
Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 107.

einzelnen Figuren nicht, gleich Cornelius, künstlerisch durchzubilden weiß, der beispielsweise in den Ältesten, welche die Kronen niederlegen, mit das Formenschönste schuf, was ihm je gelang, ist ihm der einheitliche Mittelpunkt vollkommen verloren gegangen. Auf die Riesenwand übertragen, würde seine Komposition geradezu in zwei Teile zerfallen, der Beschauer würde über dem Altar des Domes die Königsfamilie beherrschend

emporwachsen sehen und erst bei weiterem Suchen oben unter der Decke den Weltenrichter finden. Bei richtiger Empfindung versagt seine Künstlerkraft im Aufbau, der bildnerischen Ausgestaltung des an sich glücklich erfaßten Gedankens. Dies war

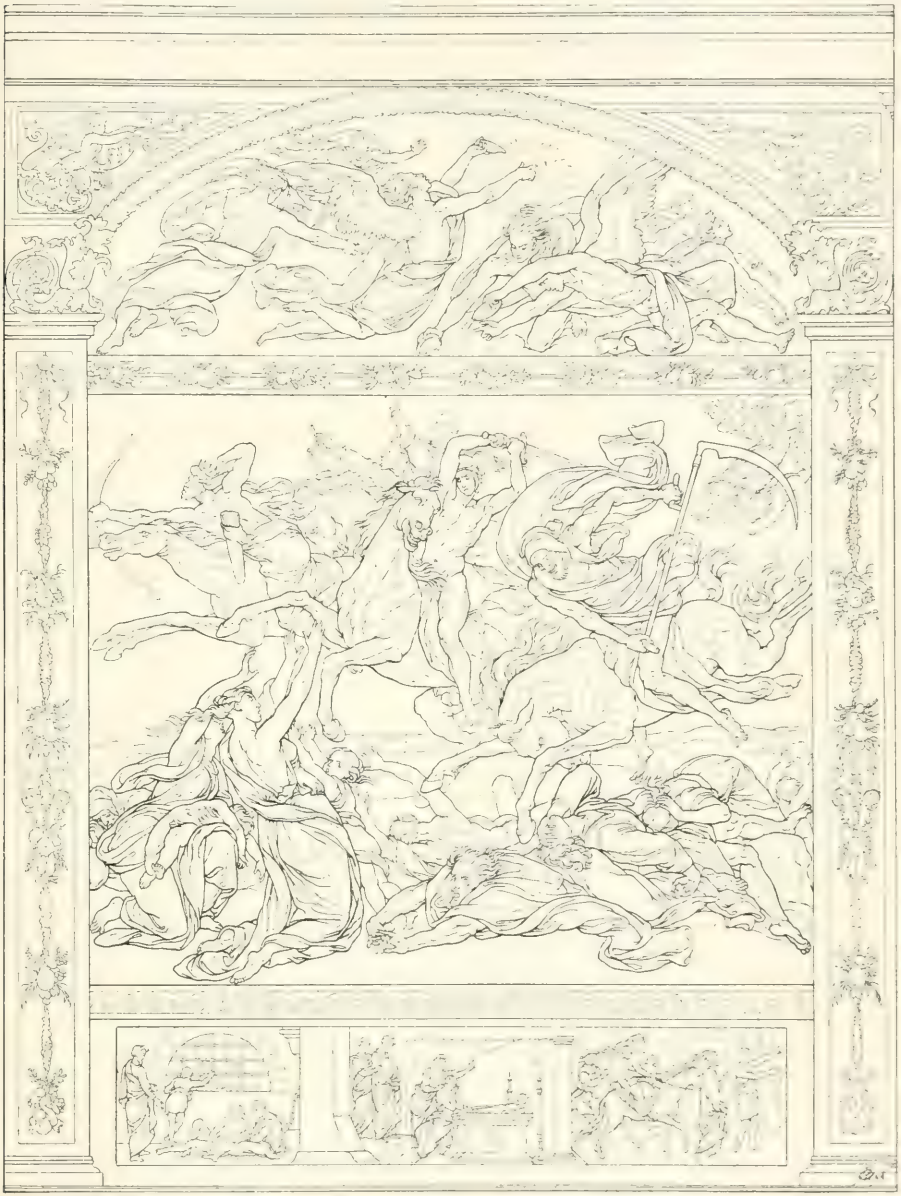


Abb. 109. Teil der Nordwand der Friedhofshalle.
Hauptbild: Die apokalyptischen Reiter; Bogen: Die sieben Engel mit den Schalen des Zornes; Sockel: Gefangene besuchen, Trauernde trösten, Verirrte geleiten.
Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 107.)

schon dem Romantiker auf dem Throne zum Bewußtsein gekommen, wenn er Alexander von Humboldt bemerkte, bei Veit und ähnlich bei Steinle: „sei der Teil der Familie, eine bloße Nebensache, viel zu bedeutend gemacht." Von Cornelius ist wirklich der

dem Gericht vorhergehende Moment klar zum Ausdruck gebracht, bei dem aller Augen sich in banger Erwartung auf Christus richten, dessen Entscheid Leben oder Tod bringen wird. Noch streckt der Herr der Welt die Arme einladend liebevoll allen entgegen, aber im nächsten Augenblicke schon kann er das entscheidende Wort sprechen, das sie bereits ahnend zu vernehmen glauben, das ihnen zur Erlösung oder Verwerfung werden wird. Der Heiland steht in der beherrschenden Spitze des Pyramidalaufbaus, um den

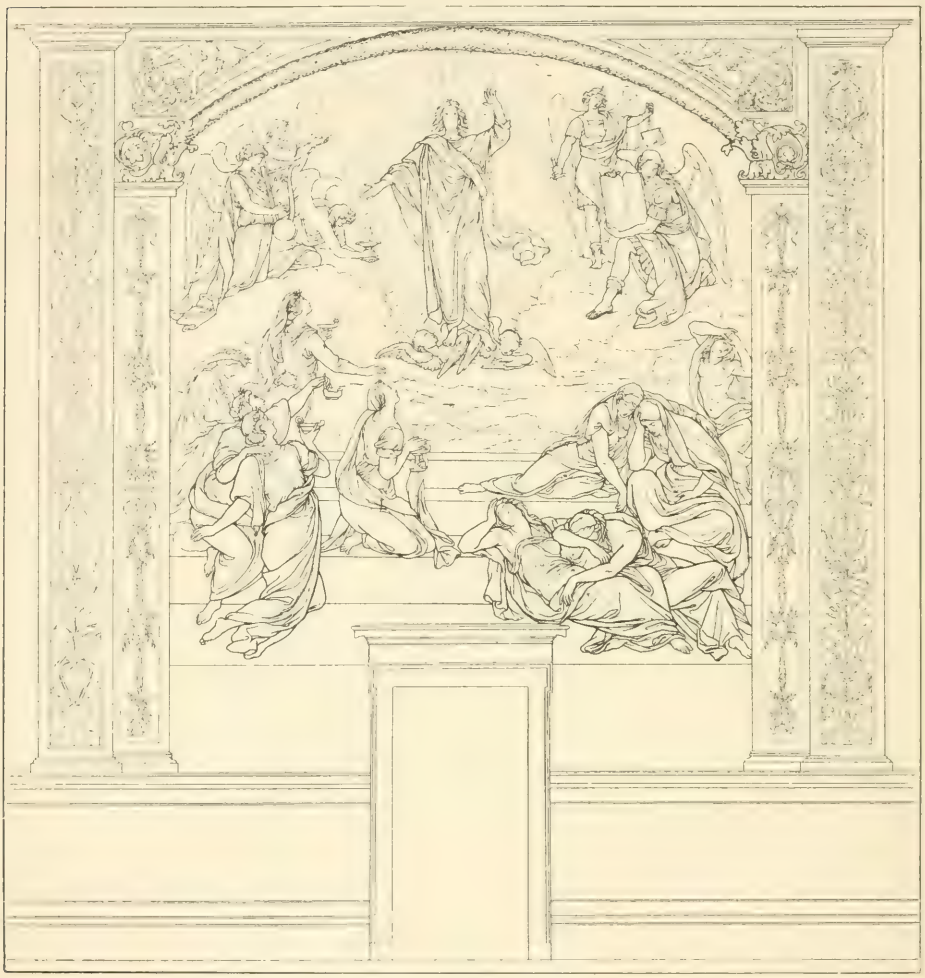


Abb. 110. Mittelbild der Vorderwand der Friedhofshalle.
Wiederkunft des Heilandes; die klugen und die törichten Jungfrauen. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum.
(Zu Seite 107.)

sich eine feingeschwungene Bogenlinie zieht, die in den verschiedenen Horizontalen den begrenzenden Ausgleich findet. Dabei ist, wenn auch bei Cornelius die Reflexion des Alters gegenüber der Jugendstärke des Münchener Weltgerichts überwiegt, eine Größe der Charakteristik in den Köpfen, eine erhabene Feierlichkeit der Erscheinung im einzelnen erreicht, daß das Bild den aufmerksamen Betrachter stets tiefer zu packen versteht.

Drei Jahre ungebrochener Kraft hatte der Entwurf gefordert, der so wenig wie der damals geplante Dom zur Verwirklichung kommen durfte. Aber sein Opfer hatte wenigstens das Gute, daß er nunmehr an die Fortführung der Campo santo-Fresken

Abb. 111. Nische der Nordwand der Friedhofshalle.
Gruppe derer, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum.
(Zu Seite 107.)

Abb. 112. Nische der Nordwand der Friedhofshalle. Gruppe derer, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden.
Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum. (Zu Seite 107.)

gehen konnte, ohne neue Unterbrechung fürchten zu müssen. Ihnen sind, von den genannten Ausnahmen abgesehen, zu denen etwa noch die 1856 entstandene Zeichnung der schlafwandelnden Lady Macbeth zu rechnen wäre (Abb. 114), die letzten zwanzig Jahre seines Lebens gewidmet gewesen.

In den Kartons zur Friedhofshalle legte Cornelius das Beste seines großen Künstlerschaffens nieder, in der wachsenden Gewißheit, daß bei seinem hohen Alter in Verbindung mit äußeren Hemmnissen aller Art an eine durch ihn selbst vorgenommene

Abb. 113. Erwartung des Weltgerichts. Entwurf zum Berliner Dombilde in Deckfarbenmalerei. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 110.

Ausführung in Farben nicht zu denken, aber auch in dem sicheren Gefühl, daß er für den Rest seines Lebens von dieser Arbeit nicht mehr lassen dürfte. Als ihm zeitweise infolge der politischen Veränderungen ein Einhalten mit der Arbeit geboten wurde, und man ihn darauf hinwies, daß „wegen Vollendung des ganzen Werkes ein bindender Vertrag nicht bestehe", da wies er mit Stolz darauf hin, das Vertrauen, mit dem er sich der Arbeit hingegeben, ruhe auf dem Worte des Königs, der die Ausführung befahl. Obgleich in einzelnen Jahren fernere Bezahlungen der trotz der Sistierung fortgeführten Arbeiten abgelehnt wurden, arbeitete Cornelius rastlos an seiner letzten, höchsten Lebensaufgabe weiter. Als auch die 1860 neu auftauchende Hoffnung auf eine farbige Ausführung in der Friedhofshalle, wodurch er bewogen wurde, 1861 für immer nach Berlin zurückzukehren, sich wieder verflüchtigte, ist er dennoch bei der eifrigen, unablässigen Fortführung des Werkes nicht erlahmt.

So erscheinen die mit größter Sorgfalt hergestellten Kartons durchweg als reifere Durcharbeitungen der ersten Skizzen, alle Veränderungen zeigen sich als Verbesserungen in Charakteristik des Einzelnen wie in Komposition des Ganzen.

Nur den vierten Teil des großen Bildergedichtes vermochte er noch in den kolossalen Maßstab zu übertragen, der für die Ausführung geplant war. Es sind die dramatischen Szenen der Nordwand, die dem Charakter des Friedhofschmucks am meisten eignen: die Darstellung der letzten Dinge. Sie mochten, da für ihre Komposition weniger Vorbilder existierten als für die sonst behandelten Gegenstände, dem Meister die größten Reize bieten.

Von ihnen wieder hat er, ganz seinem leidenschaftlichen Charakter entsprechend, den wilden Todesritt der apokalyptischen Reiter zunächst für die Ausführung gewählt.

Abb. 114. Lady Macbeth schlafwandelnd. Zeichnung. (Zu Seite 116.)

Voran die Pest mit dem Bogen in der Hand; wenig dahinter der Hunger mit den Wagschalen, in der beherrschenden Mitte der Krieg mit hochgeschwungenem Schwert und endlich zur Seite der fahle Tod, dessen Sense das letzte Leben niedermäht. Diese vier Verfolger sind von der Wut der Dämonen beherrscht, die auf Michelangelos Jüngstem Gericht mit den Verdammten kämpfen. Hinter ihnen ziehen die Geister ihre Opfer. Am Boden liegen die Sterblichen, die sich entsetzt und vergebens gegen das Verderben, gegen die Vernichtung aufbäumen. Eine unergründliche Macht fährt über die Erde dahin, die stärker ist als alles Lebendige, die jede Regung des Seins rettungslos vernichten wird (Abb. 116).

Es ist die Szene der Apokalypse, die gerade bei deutschen Meistern immer wiederkehrt, die nicht nur Dürer, sondern auch die Bibelillustratoren darunter Holbein der jüngere behandelten, die auch einer der Größten unter den Neueren Arnold Böcklin

Abb. 115—117. Teil der Nordwand der Friedhofshalle.
Hauptbild: Die apokalyptischen Reiter; Bogen: Die sieben Engel mit den Schalen des Zornes; Sockel: Gefangene besuchen, Trauernde trösten, Verirrte zurechtweisen.
Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie. Zu Seite 117, 118.

wiederaufgegriffen. Cornelius braucht den Vergleich mit keinem von ihnen zu scheuen. Allerdings ist die Figur des Todes bei Dürer wirkungsvoller geraten, auch gehen die Reiter unaufhaltsamer, unbekümmerter um die Masse voran. Die Schreckensgestalten des Cornelius beschäftigen sich mit der unterliegenden Masse, ihr Anprall wird, wenn auch nur sekundenlang, gehemmt, um jeden Widerstand niederzuschlagen. Es sind mehr kämpfende, mitleidende Menschen, als des Altmeisters seelenlose Spukgestalten; namentlich der Krieg in seiner ungezähmten Jünglingskraft ist eine der herrlichsten Gestalten aller Kunst. Wenn bei Böcklin die farbliche Illusion das Äußerste erreicht, so wirkt der Karton durch die Klarheit der Komposition und den Schwung der Linien, bildet er als Gegenstück dieser glanzvollen Tafelmalerei in seiner hinreißenden Leidenschaft einen Höhepunkt der deutschen Monumentalkunst.

Abb. 118. Nische der Nordwand der Friedhofshalle. Gruppe derer, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 120.)

Den Reitern folgten 1847 die dazugehörigen Bogen- und Sockelfelder: Die sieben Engel mit den Schalen des Zornes (Abb. 115) und die wunderbaren Trostbilder: Gefangene besuchen, Trauernde trösten, Verirrte geleiten (Abb. 117). Szenen aus dem römischen Volksleben gaben ihm die mannigfachen, sprechenden Motive, die er nach der Erinnerung in den Predellen der Nordwand so feinfühlig verarbeitete. 1848 entstand dann der Karton zu einer der Nischengruppen, die des „Durstes nach Gerechtigkeit". Ein junges Weib mit zwei Kindern, die verlangend nach oben schauen und das gefüllte Horn des Überflusses unbeachtet lassen (Abb. 118, vgl. auch Abb. 119).

Noch im selben und im folgenden Jahre vollendete Cornelius die Bildgruppe der Herabkunft des neuen Jerusalems (Abb. 121) mit der zugehörigen Lünette, des Satanssturzes (Abb. 120) und der Predella: „Hungrige speisen, Durstende tränken." Es sind die Worte der Offenbarung, die da lauten: „Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde, denn der erste Himmel und die erste Erde verging . . . und ich sah das neue Jerusalem von Gott aus dem Himmel herabkommen, zubereitet als eine geschmückte Braut ihrem Herrn." Noch harren die Gläubigen in sich gesenkt des ewigen Friedens, dessen Nahen nur erst die Kinder gewahren. Von fern kommen die Könige über das Meer dem Herrlichen zu dienen. Am reizvollsten ist die Gruppe der Wartenden geraten: der dumpf grübelnde Mann, der hellschauende Knabe, sind von geradezu vollendeter einschmeichelnder Formung.

Trotz der Baueinstellung widmet der Meister die Jahre 1851, 1852 den letzten großen Bildern der Nordwand, der Auferstehung der Toten (Abb. 123) und dem Sturze

Abb. 119. Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie (Raczynski-Sammlung). (Zu Seite 98.)

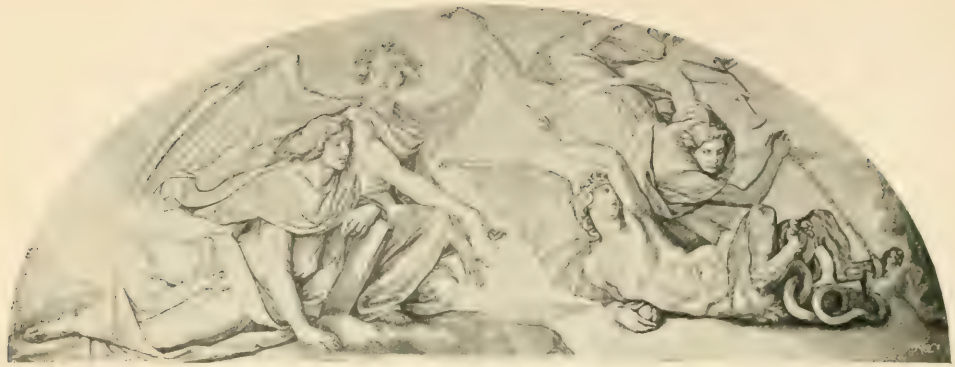


Abb. 120 u. 121. Teil der Nordwand der Friedhofshalle.
Hauptbild: Herabkunft des neuen Jerusalems; Bogen: Der Sturz Satans. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie.
(Zu Seite 107, 118.)

Babels (Abb. 126). Ersteres ist ein Jüngstes Gericht, aber ohne die quälenden Trabanten der Hölle. Nur den eigenen Gedanken, dem freudigen Hoffen, der Ahnung des Paradieses, die niedergestiegene Engel vermitteln, oder aber den nagenden Gewissensbissen, dumpfer Verzweiflung sind die Erwachenden preisgegeben. Die Gestalten der Menschen sind eindrucksvoller als der Engel des Gerichtes, der, noch still abwartend, auf dem Felsen ruht. Babels Untergang wirkt durch die mystischen Begebenheiten und Gestalten auf den nicht vorgebildeten Zuschauer weniger stark als die obengenannten Szenen. Die babylonische Dirne, das Sinnbild der Lust, ist niedergestürzt von dem siebenköpfigen Ungeheuer, umringt von Gruppen sterbender und verzweifelnder Menschen,

Abb. 122—124. Teil der Nordwand der Friedhofshalle.
Hauptbild: Auferstehung der Toten; Bogen: Gottvater auf den Symbolen der Evangelisten; Sockel: Kranke pflegen, Tote bestatten. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie. Zu Seite 107, 122.

Abb. 125 u. 126. Teil der Nordwand der Friedhofshalle.
Hauptbild: Der Sturz Babels; Bogen: Christus als Weltrichter. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie.
(Zu Texte 107, 122.)

bejammert von Kaufleuten und Königen, die mit ihr spielten und wucherten. Sie schauen auf die Stadt zurück, die der Engel des Zornes mit einem Wink in Flammen aufgehen läßt.

Nun kam die länger währende Unterbrechung durch den Entwurf für das Dombild, nach dessen Vollendung Cornelius die altgeliebte Arbeit wieder aufnahm. Häufiger wurde der bald Achtzigjährige jetzt durch Kränklichkeit aufgehalten, aber immer von neuem sammelte er alle Kräfte, widmete er sich mit Eifer seiner Aufgabe. 1857 entstand das Bogenbild zum Babelsturz: Christus, der Weltrichter, als Schnitter zur Ernte gerüstet über den Wolken inmitten der Zornesengel (Abb. 125), und das Sockelbild:

Nackte bekleiden, Obdachlose beherbergen, 1859 60 die Lünette zur Auferstehung: Gottvater erscheint nach dem Gesicht Ezechiels auf den Symbolen der Evangelisten, umgeben von den vier Gewaltigen, die durch Posaunenklang das Gericht verkündigen (Abb. 122). 1860 61 das Sockelbild: Kranke pflegen, Tote bestatten (Abb. 124) und von den Nischengruppen die Figur desjenigen, der um der Gerechtigkeit willen verfolgt wird, einen Greis in Ketten, die ein knieender Engel tragen hilft (Abb. 127).

Die Kartons, von deren Wirkung die kleinen Abbildungen nur eine wenig deutliche Vorstellung zu geben vermögen, waren die letzte große Ruhmestat des Meisters. Wo immer sie hinkamen, in Meiningen, Wien, München fanden sie ungeteilte Bewunderung. In Brüssel und Antwerpen brachte ihre Ausstellung dem Schöpfer Ehren und Auszeichnungen, wie sie seither deutscher Kunst im Auslande kaum mehr zuteil geworden sind. Als dann endlich auch für die Berliner 1859 zum erstenmal die Mehrzahl der Kartons in den Sälen der Akademie zusammengestellt waren und Hermann Grimm aus diesem Anlaß eine musterhafte Einführung in ihre Schönheiten erscheinen ließ, da waren auch dort viele der seither Widerstrebenden bezwungen. Cornelius erreichte was er nicht gehofft und in Zornmut nicht einmal gewünscht hatte, daß seine Darstellungen „dem Volke, dem zum Trotz er seine besten Sachen gemacht", aufrichtige Bewunderung abrangen.

Bewundernswert ist an den Campo santo-Entwürfen namentlich, wie der Künstler die schwer zu deutenden Offenbarungen der Apokalypse, die Altmeister Dürer in seinen Holzschnitten noch wortwörtlich wiedergegeben, in leichtfaßliche Formen umzusetzen weiß, die unserem Empfinden näher stehen, ohne doch von der Gewalt der Dichtung zu weit sich zu entfernen.

Bewundernswert erscheint auch, wie der Meister die Heilswahrheiten in solche Szenen einschloß, die Zugehörige aller Bekenntnisse zu würdigen wissen. Er war dabei innerlich keineswegs gleichgültiger gegen die Konfession seiner Väter geworden. „In Rom bin ich immer ein halber Ketzer, hier in Berlin aber werde ich von Tag zu Tag katholischer", durfte der Mann von sich behaupten, der sich gleich Lessing gern auf die angegriffene, die schwache Seite stellte, um das Gute derselben entschieden festzuhalten und andern gegenüber zu betonen. Aber er, der stets nach einem Ausgleich unter den christlichen Konfessionen strebte, der immer die Linie der Verständigung zwischen ihnen suchte, wußte bei der zunehmenden Milde des Alters das Allgemeinmenschliche der Heilswahrheit aus der historisch gewordenen Verkleidung möglichst loszuschälen, auch dem zweifelnd am Wege Stehenden auf solche Weise näher zu bringen.

Was diese Kartons erzählen ist geschieden von kirchlich individuellen Ansichten,

Abb. 127. Nische der Nordwand der Friedhofshalle. Gruppe derer, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden.

Mobilkarton. Berlin, Nationalgalerie. Zu Seite 107, 125

steht daher, künstlerisch betrachtet, höher als die Bilder der Ludwigskirche, ist gleich Dantes Weisheitsschöpfung, die auch Himmel und Hölle berührt, ein gemeinsames Gebiet, das jedem, der es betreten will, offen steht. Diese Dinge und Taten bieten dem etwas, der sie unbefangen für das nimmt, was sie bei oberflächlichem Schauen zu sein scheinen; dem der tiefer zusieht, wollen sie ein Symbol ewiger Gedanken, der Widerschein christlicher Heilsoffenbarung sein.

Hinsichtlich der technischen Vollendung, vor allem der Strichführung, zeigen die Kartons der letzten Jahre allerdings schon Spuren der erlahmenden körperlichen Kraft. Gegenüber der markigen Durchführung der apokalyptischen Reiter verraten einzelne der späteren Blätter unverkennbar die abnehmende Sicherheit der Hand und des Auges, die aber zum Teil durch erhöhte Feinfühligkeit bei der Figurenbildung ausgeglichen wird. Die geistige Frische blieb bis zum Schluß völlig ungebrochen.

Abb. 128. Aufbahrung der Leiche des Meisters. Gezeichnet von Max Lohde. (Zu Seite 126.)

1862/63 fertigte der Meister einen Hilfskarton der klugen und törichten Jungfrauen in kleinerem Maßstabe für das einzig noch fehlende Mittelbild der Nordwand, da er die Ausführungsgröße nicht mehr zu zwingen vermochte. In derselben Weise vollendete er noch die Mittelbilder der West- und Südwand: die Belehrung des zweifelnden Thomas (1865) und die Ausgießung des hl. Geistes (vollendet 1866). Weiter sollte der dreiundachtzigjährige Greis nicht mehr kommen. Am 6. März 1867 nahm der unerbittliche Tod dem Nimmermüden endlich den Stift aus der Hand. Im Saal, der während der letzten Jahre ihm die Arbeitsstätte gewesen, ward er feierlich aufgebahrt, zu seinem Kopfe sein letztes Werk, die Darstellung des Pfingstfestes (Abb. 128, 129), und manchem Anwesenden mochte es damals scheinen, als ob die Gestalten der Apostel segnend die Hand über den Toten ausstreckten, der sie verherrlichte, wie es seit Jahrhunderten kaum ein Künstler vermochte. Der katholische Kirchhof in der Liesenstraße zu Berlin birgt des Verstorbenen irdische Reste.

* * *

Der einstige Hauptmann der römischen Schar, der die deutsche Kunstentwicklung in edlere Bahnen zu zwingen trachtete, ist den meisten der Freunde wie im Leben so im Tode vorangegangen. Freilich hatte er sich schon frühe bis zu einem gewissen Grade von ihnen geschieden, war er in seinem Streben, in seinen Leistungen hoch über sie hinausgewachsen.

Es ist nicht leicht, sein Schaffen und Wirken mit knappen Worten zu werten, namentlich wenn wir ihn weniger loben oder tadeln, als einfach begreifen wollen.

Reiche Gaben hatte ihm die gütige Mutter Natur in die Wiege gelegt, glückliche Schicksalsfügungen sind ihm wie wenigen begegnet, aber er hat auch in seltener Weise als treuer Hausvater das ihm anvertraute Pfund verwaltet. Wer die lebensvolle Energie seiner Gesichtszüge betrachtet (Titelbild, Abb. 95, 130), den festen Mund, die Adlernase, den durchdringenden Blick, den das breite, gewölbte Stirnbein deckt, der versteht es, wie dieser Mann mit eiserner Kraft sein Ziel verfolgte, wie er niemals von dem als recht erkannten Wege abweichen mochte. Nie hat er den Interessen des Tages gedient, den Launen des Publikums Rechnung getragen, dem Blendenden oder gar Pikanten nachgejagt, nie der Halbbildung oder Kunstschmeckerei geschmeichelt. Sein

Abb. 129. Totenmaske. Gezeichnet von Max Lohde. (Zu Seite 126.)

ganzes Auftreten zeigt etwas unbedingt Männliches, wie wir es ähnlich bei Michelangelo finden. Sein Wirken blieb echtes Priestertum im Tempel der Schönheit zeit seines Lebens; er war zu dem Bekenntnis berechtigt: „Ich habe immer, in allen Verhältnissen meines Lebens eine heilige Scheu für die Göttlichkeit der Kunst bewahrt, ich habe mich nie dagegen versündigt."

Der Kunst ihre Zeit, der Zeit ihre Kunst! Des Cornelius Lebenswerk war die laute Antwort auf die Forderung der eigenartigsten deutschen Denker zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, die Erfüllung dessen, was so feine Köpfe wie Fichte und Schelling sich gewünscht hatten. Ihr Ziel läßt sich in wenige Worte fassen, ist Erziehung des Menschen durch die Kunst. Die Malerei ist Cornelius die Prophetin, welche die sittlichen Begriffe reinigen, die Gefühle veredeln soll, die Ideale der Zeit zu gestalten vermag, welche die Lehrerin des ganzen Volkes werden kann. Es ist ein Ruf zur Selbstzucht, zur Verinnerlichung, der von seinen Kartons weithin in die Lande schallt.

Dabei hat sich Cornelius keineswegs, wie manche seiner Freunde und Schüler, einer bestimmten geistigen Strömung angeschlossen. Das Beschränkte, seelisch Unfreie blieb ihm immer fremd, er besaß die Kraft alles Leben Wirkende in sich aufzunehmen und in eigener Phantasie neu zu gestalten. Er suchte weder die „reine Natur", noch die „Griechen", noch das „Mittelalter" allein, sondern wußte alles, was Menschenherz bewegt, die Schönheit des alten Hellas und die Glaubensinnigkeit des Quattrocento,

Gottes Walten und der Irdischen Erlösung im Bilde zu fassen. Er durfte hoffen, aus großem Geiste das der Zeit groß Scheinende zu veranschaulichen, er verstand es, die höchsten Wahrheiten sinnlich wahrnehmbar zu gestalten. Kunst und Wissen, Erleben und Empfinden fließt für ihn zu einem Gleichklang zusammen; darin war er echter Romantiker, wie es mit ihm Ludwig von Bayern und Friedrich Wilhelm IV., wie es nach ihm Richard Wagner gewesen.

Einige Jahrzehnte vermochte sein Genie die unbedingte Herrschaft über die deutsche Malweise zu bewahren, nahezu alle führenden Geister der deutschen Kunst in seinem Banne zu halten. Aber bald wußten sich wieder andere, lieblichere Weisen in der Menschen Herzen einzuschmeicheln. Stiller wurde es um den Mann, der allzu ernst die hehrste, höchste Schönheit suchte, der dem oberflächlichen Geschmack breiter Massen niemals auch nur das geringste Zugeständnis machte. An der Wendung des Schicksals, an der schließlichen Vereinsamung ist der Meister nicht ganz ohne Schuld. Denn trotz der Freiheit seines Geistes und aller Weitherzigkeit war er doch in gewissem Sinne einseitig, wie alle Neubahner es stets gewesen. Um eine verlorene Seite der vollendeten Malerei, die gute und sorgfältige Zeichnung, die richtige Linienführung in ihr Recht einzusetzen, um der Kunst den vernachlässigten bedeutsamen Inhalt wieder zu gewinnen, hat er darin nicht eine, sondern die einzige wesentliche Aufgabe der Farbenkunst gesehen und darum alles Gegenteilige mit Energie bekämpft. Aber nur das ganze rückhaltlose Einsetzen einer großen Kraft für die verfochtene Idee vermag ja etwas durchzusetzen in der Welt. Ohne dasselbe wäre Cornelius nie der Neugestalter deutschen Kunstschaffens geworden, dessen allbezwingender Macht lange Zeit niemand erfolgreich zu widerstehen vermochte, dessen Zauber wir uns auch heute und in Zukunft nicht werden entziehen können. Wie oft man im Laufe der vergangenen Jahrzehnte über ihn aburteilte, wie sicher man ihn für abgetan hielt, er ist stets wiedergekommen und wird wiederkommen als ein Unsterblicher, der nicht zu überwinden ist.

Cornelius ist nicht einfach der Epigone, der ausgetretene Geleise zurückliegender Zeiten kritiklos nachgegangen, der für den Fortschritt unseres Volkes nichts bedeutet, sondern er ist ein notwendiges Glied der deutschen Kunstentwicklung in der Neuzeit. Die von ihm vertretene Richtung ist zweifelsohne ein berechtigtes Element der Kunstbildung, eine lebenspendende Quelle, bereit jeden zu laben, der der Verweichlichung und Entkräftung schönheitlichen Strebens entgegenarbeiten möchte. Neben ihr werden und müssen andre Zweige der deutschen Malerei und Griffelkunst blühen, zeitweise sogar die Oberhand gewinnen. Aber wenn dann die virtuose Mache und die Gedankenleere allzu aufdringlich in den Vordergrund treten, wird ein maßvolles Zurückgreifen auf seine Kunstweise den dekadenten Schemen die Kraft zuführen, die sie von neuem lebensvoll erscheinen läßt.

Völlig unangebracht scheint es, wenn man den Meister mit dem Vorwurf der „Gedankenmalerei" abzutun meint. Ganz abgesehen davon, daß er in diesem Punkt ein Kind seiner Zeit gewesen, die als letzte Aufgabe von der Kunst die Widerspiegelung des Geistigen in der reinen Form forderte, muß entschieden betont werden, daß Griffelkunst, wie sie Cornelius in seinen Zeichenzyklen übte, und die Monumentalmalerei in der Art seiner Münchener und Berliner Jahre, des bedeutsamen Inhaltes nicht entbehren kann. Ohne gedanklichen Inhalt sind Wandbilder größeren Umfanges schlechterdings unmöglich, wenn sie nicht zur rein dekorativen Linienführung und Farbengebung werden sollen. Man denke moderne, lyrisch gestimmte Gemälde, welche die Zufälligkeiten der Welt, der Natur, die heute lächelt, morgen zürnt, abschildern wollen, ins Große übertragen, man denke sich Bilder der Holländer oder selbst die faszinierenden Sachen Monets, Pissarros, Sisleys in Riesendimensionen auf die Wand geworfen, ihre ganze Wirkung ist dahin. Das haben auch die besten der Naturschilderer stets beachtet und sich gehütet, in ihren Tafelbildern ein gewisses Maß zu überschreiten. Einer unserer Modernen, den ich trotz ganz anders gearteter philosophisch-religiöser Überzeugung für einen Geistesverwandten des Meisters Cornelius halten möchte, Max Klinger, hat dies in seinem schon genannten Essay über Zeichnung und Malerei sehr richtig betont. „Geistreiche, beziehungsvolle Erfindung, die zur Deutung und Auslegung herausfordert,

nimmt hier (in der Raumkunst) mit der Farbenkombination, der Rhythmik und Gliederung des Ganzen einen gleichbedeutenden Platz ein ... Wir stehen bei ihr vor Menschen, die mit größeren, festeren Mächten zu rechnen haben. Nicht vor Personen stehen wir, vor Charakteren und Typen, die Volksirrtümern, Leidenschaften, menschlichen Kämpfen Gestalt geben." Alle die seit des Cornelius Tagen der Raumkunst dienten, von Wilhelm Kaulbach bis Geselschap und Puvis de Chavannes, von Prells Szenen im Palazzo Caffarelli bis zu Klimts heißumstrittnen Fakultätsbildern haben des gedanklichen Inhalts bei ihren Schöpfungen nicht entbehren können. Ihnen ohne Ausnahme, bewußt oder unbewußt, ist Cornelius Führer gewesen. Seine bleibende Bedeutung für die deutsche

Abb. 130. Peter von Cornelius. Gezeichnet von E. Vendemann im Jahre 1862.
Darunter von Cornelius' Hand die Worte:
Die Natur ist die Frau, der Genius der Mann,
wenn beyde sich in Liebe vereinen, erzeugen sie
unsterbliche Kinder, schön und herrlich wie sie selber.
(Zu Seite 127.

Kunstgeschichte beruht darin, daß er der Erwecker monumentalen Kunstschaffens auf deutscher Erde wurde, wie es in unserm Vaterlande niemand vor ihm auch nur annähernd geübt hatte. Daher war es weder Überschätzung noch Prahlerei, wenn Cornelius 1855 dem wiederversöhnten König Ludwig sagte: „Wir haben einen guten Kampf gekämpft, wir hinterlassen dem Vaterlande eine bessere Kunst, als wir vorgefunden."

Fast höher freilich ist es zu schätzen, daß sich bei ihm hinter dem großen Künstler ein wahrhaft großer Mensch barg. Auch für ihn gilt das Wort, das Vittoria Colonna für den Freund Michelangelo münzte: „Eure Freunde stellen euch selbst höher als eure Werke und es schätzen diejenigen, welche nur eure Werke und nicht euch selbst kennen, das an euch, was nur in geringerem Maße vollkommen genannt werden kann!" Des

Meisters Ideale und Gestaltungen gehen oft in einer Weise über das Gemeinmenschliche hinaus, daß sie auf den ersten Blick den Betrachter mehr bewältigen und niederzwingen, als beglücken oder erfreuen. Mit einer unbestimmten Mischung von Verehrung und Neugierde steht man vor seinen Fresken und Kartons, will von dem Manne wissen, der das gemacht habe. Und hinter den gewaltigen Schöpfungen taucht die Gestalt des Geistesriesen auf, halb mitleidig, halb zornig auf die Menge niederschauend, die lästert, weil sie nicht versteht.

Keine philosophisch-theologische Natur ist mit ihm dahingegangen, wie man behaupten wollte, aber ein Bildner und Dichter, der höchste Lebensweisheit mit tiefem Empfinden wie wenige in seinen Werken zu vereinen wußte. Cornelius war ein ernster, gewaltiger, großer Mensch, der sich in hartem Kampf mit dem eigenen Ich und den Mächten seiner Umgebung zur ruhigen Vollkommenheit eines geläuterten Charakters durchzuringen wußte, der gleich verehrungswürdig scheint in seinem Wandel wie in seinen Werken. Auch für ihn gilt Hamlets, des Dänenfürsten Klage:

„Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem,
Ihr werdet nimmer seinesgleichen sehn."

Literatur.

Über Cornelius ist viel geschrieben worden. Die ältere Literatur findet sich in der Hauptsache zusammengestellt bei Muther, Geschichte der Malerei, München 1893, I S. 491, 492. Aus ihr erscheinen besonders wertvoll: die Arbeiten von Riegel (Cornelius, der Meister der deutschen Malerei, 2. Aufl. Hannover 1870; P. Cornelius, Festschrift, Berlin 1883), wegen der persönlichen Bekanntschaft des Verfassers mit dem Meister, Försters (C. v. Cornelius, 2 Bde. Berlin 1874 Gedenkbuch), wegen der mitgeteilten Dokumente, während die Arbeit Veit Valentins (in Dohmes Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1886) sich durch künstlerisches Erfassen der Probleme, um deren Lösung Cornelius rang, und die Essays Hermann Grimms sich durch liebevolle, feinsinnige Vertiefung in des Künstlers Eigenart auszeichnen. In Ergänzung der Zusammenstellung Muthers sind aus der älteren Literatur noch zu nennen eine Reihe von Aufsätzen der Münchener historisch-politischen Blätter, die zum Teil interessante persönliche Erinnerungen von Ringseis, dem Freunde des Malers, bringen. Neuerdings haben die Ausgaben der Briefe und Tagebücher der Nazarener und verwandter Geister (z. B. Overbeck von Franz Binder, Steinle von seinem Sohne, Reichensperger von Ludwig Pastor) durch manche Streiflichter die Kenntnis der Person und des Schaffens des Meisters erweitert. Von jüngeren Studien über Cornelius selber sind, abgesehen von Arbeiten, in denen Cornelius und seine Werke mehr gelegentlich gestreift werden, zu nennen: Heigel, P. v. Cornelius in Westermanns Monatsheften, September 1899, Dr. A. Schmid, Peter Cornelius in „Das Museum", Jahrgang III, Grimm, „Sezession" in Goldenes Buch der Kunst, Berlin und Stuttgart 1901, und last not least, die Würdigung des Meisters in Gurlitts Deutscher Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1899. Einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis der Cornelius-schule liefert H. Schrörs in seiner Rektoratsrede: Die Bonner Universität und ihre Wandgemälde (Bonn 1906). Die letzte anregende, der deutschen Jugend gewidmete Cornelius Biographie von David Koch (Stuttgart 1905) ist mir erst nach der Drucklegung meiner Arbeit, die 1901 abgeschlossen und dem Verlag eingeliefert wurde, zu Gesicht gekommen. Das beste Verzeichnis der Werke findet sich noch immer bei Riegel, Cornelius, S. 373—436, und Riegel, Cornelius-Festschrift S. 369—419. Einzelne Abweichungen und Verbesserungen desselben sind aus dem Texte ersichtlich.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	Peter Cornelius. Titelbild	2
1.	Theseus befreit Proserpina aus der Unterwelt. Federzeichnung	4
2.	Entwurf eines Transparents zu Ehren Karl von Dalbergs. Bleistiftzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	5
3.	Entwurf zu einem Wandgemälde im Schmidt-Mummschen Hause zu Frankfurt a. M. Städelsches Institut	6
4.	Die Gigantenschlacht. Federumriß zur „Reise in den Taunus". Frankfurt a. M., Städelsches Institut	7
5.	Das Fußbad. Federumriß zur „Reise in den Taunus". Frankfurt a. M., Städelsches Institut	8
6.	Die lamentable Nacht. Federumriß zur „Reise in den Taunus". Frankfurt a. M., Städelsches Institut	9
7.	Federumriß zur „Reise in den Taunus" Frankfurt a. M., Städelsches Institut	11
8.	Zeichnung zur Sage: Adolfs Eck. Nach dem Stich von H. Lips	12
9.	Zeichnung zur Legende: St. Georg und die Witwe. Nach dem Stich von H. Lips	13
10.	Zeichnung zur Sage: Richard und Blondel. Nach dem Stich von H. Ritter	14
11.	Zeichnung zur Sage: Die Götzeneiche. Nach dem Stich von H. Lips	15
12.	Widmungsblatt des Faust. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	17
13.	Titelblatt zum Faust. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	18
14.	Titelblatt zum Faust. Nach dem Stich von Ruschewey	19
15.	Auerbachs Keller. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	20
16.	Mein schönes Fräulein, darf ich wagen..? Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	21
17.	Faust mit Gretchen im Garten. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	22
18.	Gretchens Gebet vor der Mater dolorosa. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	23
19.	Valentins Tod. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	24
20.	Gretchen in der Kirche. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	25
21.	Gang zur Walpurgisnacht. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	26
22.	Faust und Mephisto am Rabenstein. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	27
23.	Faust bei Gretchen im Kerker. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	29
24.	Titelblatt zu den Nibelungen. Nach dem Stich von Amsler & Barth	30
25.	Titelblatt zu den Nibelungen. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	31
26.	Hagens Heuchelei. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	32
27.	Siegfrieds Abschied von Kriemhilde. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	33
28.	Siegfried schreckt das Küchengesinde durch den eingefangenen Bären. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	34
29.	Siegfrieds Tod. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	35
30.	Kriemhilde erblickt Siegfrieds Leiche. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	36
31.	Romeo und Julia. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut	37
32.	Overbeck von Cornelius, Cornelius von Overbeck gezeichnet	38
33.	Cornelius. Anonyme Bleistiftzeichnung	39
34.	Enthauptung der heiligen Katharina. Karton, Darmstadt, Großh. Gemälde-Sammlung	40
35.	Abschied des Apostels Paulus von der Gemeinde zu Ephesus. Federzeichnung. Auf Stift Neuburg	41
36.	Die Flucht nach Ägypten. Ölgemälde. München, Schackgalerie	42
37.	Josephs Traumdeutung. Entwurf zu dem Freskobilde in der Casa Bartholdi nebst der nicht ausgeführten Lunettenkomposition „Die fetten Jahre". Berlin, Nationalgalerie	43
38.	Josephs Traumdeutung. Umrißzeichnung zu dem Freskobilde der Casa Bartholdi. Darmstadt, Großh. Gemäldesammlung	44
39.	Joseph legt Pharaos Träume aus. Fresko der Casa Bartholdi, jetzt Berlin, Nationalgalerie	45

Abb. Seite

40. Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen. Fresko der Casa Bartholdi, jetzt Berlin, Nationalgalerie . . . 46
41. Dante und St. Bernhard gelangen durch Vermittelung der heiligen Jungfrau zur Anschauung Gottes. Umrißzeichnung. Nach der Lithographie von Eberle 47
42. Dantes Eintritt ins Paradies unter Beatrices Führung. Umrißzeichnung. Nach der Lithographie von Eberle . . 48
43. Sphäre des Mars und Jupiter. Umrißzeichnung. Nach der Lithographie von Eberle 49
44. Dante und Beatrice vor Petrus, Jakobus und Johannes. Umrißzeichnung. Nach der Lithographie von Eberle. 50
45. Adam, Stephanus, Paulus, Moses. Umrißzeichnung. Nach der Lithographie von Eberle 51
46. Karton zu den geplanten Dantefresken der Villa Massimi. Leipzig, Städtisches Museum 53
47. Eros mit dem Adler. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 54
48. Ein Zyklus des Göttersaals der Glyptothek zu München 55
49. Der Morgen. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 56
50. Der Mittag. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 57
51. Der Abend. Fresko im Göttersaal der Glyptothek zu München 59
52. Leukothea, Klytia und Hyakinthos. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 60
53. Apollo und Daphne. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 61
54. Artemis von Aktäon überrascht. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 62
55. Artemis und Endymion. Karton für den Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie . . . 63
56. Ephesische Diana mit Figuren und Tiergestalten. Sockelarabeske im Göttersaal der Glyptothek zu München . . 64
57. Zeus, als Herrscher des Olymp. Bogenfeld im Göttersaal der Glyptothek zu München 65
58. Poseidon, der Beherrscher der Wasserwelt. Bogenfeld im Göttersaal der Glyptothek zu München 65
59. Orpheus im Hades. Karton für ein Bogenfeld im Göttersaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 66
60. Orpheus im Hades. Bogenfeld im Göttersaal der Glyptothek zu München . . 67
61. Urteil des Paris. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 68

Abb. Seite

62. Vermählung des Menelaos und der Helena. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 68
63. Übersicht der Freskenanordnung im Heldensaal der Glyptothek zu München 69
64. Opferung der Iphigenia. Fresko im Heldensaal der Glyptothek zu München 69
65. Arabeskenfüllung. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 70
66. Achill bei den Töchtern des Lykomedes. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 71
67. Agamemnons Traumgesicht. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie . . . 72
68. Ares und Aphrodite im Kampf verwundet. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 73
69. Paris durch Aphrodite vor Menelaos geschützt. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 74
70. Ajax den Hektor niederwerfend. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 75
71. Nestor und Agamemnon wecken den Diomedes. Karton für den Heldensaal der Münchener Glyptothek. Berlin, Nationalgalerie 76
72. Abschied Hektors von Andromache. Fresko im Heldensaal der Glyptothek zu München 77
73. Priamos bittet Achill um den Leichnam seines Sohnes Hektor. Fresko im Heldensaal der Glyptothek zu München 77
74. Zorn des Achilleus. Bogenfeld im Heldensaal der Glyptothek zu München 78
75. Kampf um den Leichnam des Patroklos. Bogenfeld im Heldensaal der Glyptothek zu München 79
76. Zerstörung von Troja. Bogenfeld im Heldensaal der Glyptothek zu München 80
77. Zerstörung von Troja. Bogenfeld im Heldensaal der Glyptothek zu München. Nach dem Stich von H. Merz . . 81
78. Einfassung der Ein- und Ausgangstür. Zeichnung für die Loggien der Pinakothek. München, Kupferstichkabinett 82
79. Bund der Religion mit den Künsten (Kuppel I u. XXV). Zeichnung für die Loggien der Pinakothek. München, Kupferstichkabinett 83
80. Michelangelo (Kuppel XII). Zeichnung für die Loggien der Pinakothek. München, Kupferstichkabinett 84
81. Holbein (Kuppel XVIII). Zeichnungen für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett 85
82. Meister Wilhelm von Köln (Kuppel XXII). Zeichnungen für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett . 85

Abb. Seite

83. Zueignung (Lünette I). Zeichnung für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett 86
84. Ahnung und Anschauung (Lünetten VI u. XX). Zeichnung für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett 86
85. Raffael auf dem Totenbette (Lünette XIII). Zeichnung für die Loggien der Pinakothek, München, Kupferstichkabinett 87
86. Rubens (Lünette XIV). Fresko von Zimmermann nach der Zeichnung von Cornelius in den Loggien der Pinakothek zu München 88
87. Rembrandt (Lünette XVI). Fresko von Zimmermann nach der Zeichnung von Cornelius in den Loggien der Pinakothek zu München . . 89
88. Inneres der Ludwigskirche zu München 91
89. Erzväter und Propheten. Karton für das Fresko der Ludwigskirche zu München. Berlin, Nationalgalerie 92
90. Kirchenväter und Ordensstifter. Karton für das Fresko der Ludwigskirche zu München. Berlin, Nationalgalerie 93
91. Evangelist Lukas. Karton für das Fresko der Ludwigskirche zu München. Berlin, Nationalgalerie . . 94
92. Evangelist Johannes. Karton für das Fresko der Ludwigskirche zu München. Berlin, Nationalgalerie . . 95
93. Das Jüngste Gericht. Deckfarbenmalerei für das Fresko der Ludwigskirche zu München. Frankfurt a. M., Städelsches Institut 96
94. Das Jüngste Gericht. Freskogemälde in der Ludwigskirche zu München. Nach dem Stich von H. Merz 97
95. Cornelius im reifen Mannesalter . 98
96. Glaubensschild. Berlin, Nationalgalerie 99
97. Teil des Glaubensschildes. Berlin, Nationalgalerie 101
98. Christus in der Vorhölle. Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie 102
99. Hagen versenkt den Nibelungenhort. Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie 103
100. Teil der Ostwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 104
101. Nische der Ostwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 105
102. Übersicht der Westwand der Friedhofshalle 106

Abb. Seite

103. Bogen der Westwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 107
104. Nische der Westwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 108
105. Nische der Westwand der Friedhofshalle. Umrißreichnung. Weimar, Kunstmuseum 109
106. Teil der Südwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 110
107. Teil der Südwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 111
108. Teil der Südwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 112
109. Teil der Nordwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 113
110. Mittelbild der Vorderwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 114
111. Nische der Nordwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 115
112. Nische der Nordwand der Friedhofshalle. Umrißzeichnung. Weimar, Kunstmuseum 116
113. Erwartung des Weltgerichts. Entwurf zum Berliner Dombilde. Berlin, Nationalgalerie 117
114. Lady Macbeth schlafwandelnd. Zeichnung 118
115—117. Teil der Nordwand der Friedhofshalle. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie 119
118. Nische der Nordwand der Friedhofshalle. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie 120
119. Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie 121
120 u. 121. Teil der Nordwand der Friedhofshalle. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie 122
122—124. Teil der Nordwand der Friedhofshalle. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie 123
125 u. 126. Teil der Nordwand der Friedhofshalle. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie 124
127. Nische der Nordwand der Friedhofshalle. Kohlenkarton. Berlin, Nationalgalerie 125
128. Aufbahrung der Leiche des Meisters 126
129. Totenmaske 127
130. Peter von Cornelius 129

ND
588
C64E3

Eckert, Christian Lorenz Maria
Peter Cornelius

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY